

■ التاريخ البحري العماني ■ حوار مع محمود درويش ■ نحو تحليل الجوهر الاستعاري للحراصي ■ شهادة أنسي الحاج ■ تجلي الرغبة والموت عند جورج باطاي ■ الخطيبي يقرأ الفن العربي المعاصر ■ قصيدة النثر، ومصادر الكتابة الابداعية ■ دفاعا عن الميتافيزيقا ■ فصل من ترجمة جديدة لكتاب أميرة عربية ...

واقرأ: لوكليزيو - بوكوفسكي - أحمد الفلاحي - إميل حبيبي - مبارك العامري - يوسف إدريس - عبدالرحمن بن زيدان - هاشم شفيق - خليل النعيمي - محمود الريماوي - بهاء طاهر - المتوكل طه - عمر شبانة - آمنة النصيري ... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد التاسع والعشرون / يناير ٢٠٠٢ شوال ١٤٢٢هـ



▲ اللوحة للفنانة: ســهير فــودة ، سلطنة عمان.

▶ الغلاف الأول : اللوحة للفنان: أحمد المشيخي ، سلطنة عمان.



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصدر عن :

مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سيف الرحبي

منسق التحرير

طالب المعمري

العدد التاسع والعشرون

يناير ٢٠٠٢م شوال ١٤٢٢هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان) .



الحصان المربوط على نخلة بأطراف البلدة

سيف الرحبي

السّــر

يرمقني الجبل العاتي

من خلف مناظيره السحيقة

ولسانُ حاله يقول:

أمازلتَ موجوداً هنا؟

لقد طالت إقامتك هذا العام.

أعرف أنك تحاول الكتابة عنيّ

وأنك مولود تحت ظلالي الداكنة

وستموت كذلك

رغم كل هذا الفراق

لن تهرب من جوارحي

التي لاحقتك أحلامُها في أماكن كثيرة.
كان الحب الوحشي بيننا مُتبادل.
وسيحين وقت استلامك
بين الأبناء والأحفاد،
الذين تزاحمت أجداثهم في شِعابي،
راضياً مرضياً
ومن غير شفقة هذه المرّة..
هكذا بكل وضوح
من غير حيلة ولا رمز
فهذه قد ذابتْ
في سطوع شمسي وعريها.
وأعرف أنك مع صِبيةٍ حُفاةٍ
تسلّقتم أضلاعي الحادّة
مُجبرين القطا على النزول من وكناتِه.
وهربتْ بك الخيل العاشقةُ
في (سناو) مخترقةً أفواج
البشر لتقف عند حصانِها
المربوط على نخلة بأطراف البلدة.
أعرف ذلك وغيره
في حياتك المليئة بالأرامل والجرحى.
كثيرون حاولوا قبلك
جاءوا من بلاد بعيدة
عبروا بحاراً مضطربة وأراض شعثاء
ألّفوا كتباً في علم الطبقات
والأرواح الصامتة.
حاولوا واجتهدوا
تحت ظلال الأشجار الباسقة
أو في الليالي القائضة كالجحيم،
لكنهم جميعاً لم يصلوا
الى عرين الأسرار
الذي تنهبه العواصفُ كل ليلة.

عشبة

سلاماً
على تلك العشبة النابتة
على رأس الجبل الأجرد
كم من الوقت يلزمها كي تنمو
كم من العواصف والإنهيارات؟
البروق التي تلمع في ليلها
ربما حسِبتها ملائكةً رحيمة.
يد الأنسان الملطخة بالدماء
الماعز الذي يتسلّق الصخور المجاورة
النيازك المتهاوية على مسرح العمليات الغامض.
لكنها وحيدة ومشرقة
في هذا العراء الفاغر شِدقَيه
على هاويات المحيط.

ثمار

رقعة السماء الفسيحة
تتدلّى ثمارها كما في الماضي
مسلات ضوء مسافر.
النجوم ترمق بعضها بشبق
الضبُ يدخل حفرته
غارقا في النعاس
البحر غير بعيد
زَبَدُه يصل الغابة
حيث أشجار السِدر مغمضة
تضرع بحنينها الى الله.

اللوحة

الجدار القائم بذاته
مقفراً وصلباً
كأنما استعار روح الجبل المجاور.

اللوحةُ في وسطه لا تقول إلا حيرتَها،
أمام غزارة هذا الفراغ
الجدار بمزاجه الدمويّ
لا تغيّره الألوان
ولا تلك البنفسجات المفكرّة في الأصيص
والكؤوس المرتّبة بنظافة على الرفوف.
الجدار المحروس بعناية الوحشة

الغربــــاء

من أين يأتي هؤلاء الغرباء؟
يتدفقون من كل الجهات
يقرعون الأرض بأحذيةٍ صدئة
على أفئدتهم يربض ميراث الجفاف.
من غير أملٍ
وبكثير من الوحشة.
الغرباء الذين ظنوا في سالف الأزمان
أنّ لهم مكانا على هذه الأرض.
لم يعد يعرفون العالم
لم يعد يعرفون أنفسهم
إلا كقناع في مرآة.
الغرباء الجميلون.

هذه اللحظـة

لو تنجلي هذه اللحظة المحتشدة بالأطياف
وتتركني أهنأ قليلاً
على ضفاف هذه الصحراء
عابراً كهوفاً أزليّة للنيام
منحنياً بلطفٍ أمام سدرة وارفة.
لو تنجلي
وتتركني أنام بهدوءٍ
في هذه الليلة المدلهمّة.

حكاية هيرودوت

رحلوا عبر الربع الخالي
جاءوا من كل أطرافه ونواحيه
قبائل تترى
تتبعها النساء والأطفال
لمحاربة الرياح
التي تأتي على الزرع والمياه.
توغّلوا قليلاً في المتاهة
أبصروا أرخبيلاتٍ من سراب
تلمع في ضياءها البنادق والسيوف،
من تلقاءها هبّت عاصفة (القبْلي)
بكواسرها اللامرئية
فأتت على القوم ونثرتهم في الرمال.
كان نسرٌ وحيدٌ يحلّق فوق الجثث
والدماء لا تسيل من كثرة ما جفّت
في العروق.

نهــــر

الألم الذي يتحدّر من شِغاف القلب
كما من منابت النهر البعيدة
الألم الذي يسقي إنسانيّتنا
بمياهٍ متجددة
يخضّل أيامنا بدموعه العذْبة.

ثور القرية الهائج

أقول الألم
وأنا أتذكر ثور القرية الهائج
يخبط الأرض بحوافره الصلْبة
يطعن الهواء والبشر
منزلقاً فوق مصاطب الأفلاج.

الثور الذي تدور عيناه في محجرهما
بكثير من الغضب والشكيمة
كما يدور الألم في حُجرات النوم
متنزها بين مخلوقاته الليلية.
نزهة الثور الهائج
نزهة الألم الوحشيّ.

نحيب

منذورات للنحيب الدائم
أولئك النسوة المدثّرات بالسواد
في القرية
في الشارع والمدينة
ينظرن الى الأعلى
الى سماء أقفرت من النجوم والأيائل
سماء
لا يصل إليها النحيبُ
على الغائب الذي لن يعود.

أودية

أودية وشعاب
وقرىً معلقة على رؤوس الجبال
حدائق بابل مُستعادة على هيئة كابوسٍ
يتدلّى من السقف
قرىً وأودية وشعاب
تجرفها السيول الكاسرة في نومي.

شيخوخة

متكأ على عصاه
ذلك الراعي العجوز
الذي كان يجرف البراري بأغنامه وأناشيده
في صباح الأزمنة الغاربة،
بالكاد يستطيع القيام
بالكاد يستطيع الحركة.
من غير رغبة
يتمشى في طُرقات أيّامه
التي خلت من المارّة والأصدقاء.
لقد تعب حتى من الذكريات.

سمائل

البارحة
على مقربة من البحر
مضطجعاً أحدّق في سماء باهظة
لا غيوم ولا حتى ظلّ طائر يعبر.
سياج من شجر الحلْفاء
يميل مع الريح اللزجة
شجر (الروغ) في سمائل
تذكرته الآن
على ضفاف الوادي الممتد حتى أقاصي آسيا.
كان الشجر المسترسل في الأحلام
وكان الصِبية النائمين في المسيل
والمياه التي تحمل المسافرين
الى قراهم البعيدة.

أطياف

مَن نلتقيهم في قرى طفولتنا البعيدة
نُقرئهم السلام
والسؤال عن الأهل والأصدقاء
بالعبارة المرتجفة على الشفاه
والجسد الذي يغرب
عميقاً، عميقاً في الماضي
كأنما صُنعوا من أرومة الغياب

إنهم أطيافنا الغابرة.

السـرير الكبير

الجبل الأصفر بتفرعّاته المهيبة
ونتوءه الذي يشبه السرير الكبير
يستقبل القادمين من مسقط
الى عُمان الداخل
كما يستقبل كتابُ الليالي مخلوقاتِه وأشباحه
ويستقبل الأبدية
هل أقام السَحرة فيه أعراسهم؟
وناموا على سريره الدافيء
(السرير الذي يسميه عبدالله كرفاية الوحش)
واتخذوه حصناً منيعاً
كما اتخذت الآلهةُ الإغريقية جبالَ الأولمب.
ربما حلم القادم بسرير أيامه الخوالي
حين كان حيواناً عملاقاً
يسرح في البريّة

أخوة مجهـولة

أخوة مجهولة
جادت بها سماء هذا اليوم،
كنتُ داخل السيارة
أمام محطة للبترول
أنظر في الفراغ والصمت
وفي الجانب الآخر
ثمة شخص داخل سيّارته أيضاً
حياني بمودة طافحة ومحبّة
حاولتُ ردّ التحيّة بمثلها
لم أتبيّنه بوضوح
كان غارقاً في نظّارته السوداء
ولم أسع الى معرفة هذا الراشح
من تضاريس الأبعاد.
أكتفيت بالتحيّة
التي تأرجحت في الهواء الجريح
لكنها شقّت طريقها بنعومة الى قلبي
دَحرَت فيالق الكآبة.

نحـل

يتسابق النحل في شرفتي
أسراباً وجماعات
تسكن روحاً واحدةً مصابةً
بدوار البحث عن ذهب الوجود.

حـنين

هذا الحنين الى أراضي الأجداد
يقابله موت محقّق
على الذروة
أو في منعطف سحيق

ألـم

«إهداء الى د. خليل النعيمي»

دائخ رأسي هذا الصباح
العاصفة تعود بكامل جبروتها
تلك التي دكّت معاقلي في (الرباط) و(لاهاي)
رأسي يترنح في الجهات
لا أستطيع الإمساك به
كأنما ستنشقّ الأرضُ
ويجرفني الفيضان
لا أحد يقيس نبض الإعصار
لا أحد يستطيع
عدا صديقي الحكيم
الذي يحاول ترويض العاصفة

ويستيقظ في وحشة الليالي
لإسعاف الضحايا.
وجوه غارقة في وحلها
جافة وبليدة.
آه لو لمسة
لمسة واحدة منكِ
تعيد المياهَ الى عروق النبع.

عبدالله بن أحمد الحسيني

في المسجد والحقل
وعلى أطراف الوادي الخصيب
كنا نراك وحيداً
تحرث أرضَ الله
لأجل البَركة والجمال
الجمال الأكثر عصبيّةً ورِقَّة
لا يضاهيه إلا قمر الطفولة
كما تجلّى في خطّك المُعْجز
وقتالك ضد الأخطاء التي يمتليء بها العالم.
كنتُ صغيراً
حين اصطفيتني لقراءة ما تكتب
وأنت تصغي الى هسهسة فجر ينبلج من ثنايا الكلام.
في مسجد الحارة
المتاخم للمقابر المكشوفة العظام.
أي وعل يتنزه منتشيا في بهاء الحروف؟
عشتَ غريباً في قومك
زاهداً بما يقولون ويفعلون
كفك المنذور للمستقبل
وربما للنسيان.

شيخوخة

تجلس في بهو المنزل
الذي شبّت فيه
وشهد ولاداتها الكثيرة.
المرأة الكبيرة
بصرها الشحيح للغاية
لا تكاد ترى غَبَش الأطفال
وهم يدورون حول جريد النخل.
تتمتم بكلمات غامضة
صلاة، ذكرى أو حنين.
في بهو المنزل
بجدرانه المتداعية
شاهدة اضمحلاله المجيد.

السجين

اليرقة التي صارت فراشة
فوق جدار السجين
كان يرقبها
وعيناه على الحقول الفسيحة

طقس

اليوم واضح وضوح شمس لا تغيب
الرياح نائمة في الأعماق
الحيتان في مخابئها تئنّ من وطأة السفاد
القوارب تتهيأ للصيد
والغربان تحلم بشتاءات الجُزُر
المعزولة
في (مصيرة) و (الدمينيّات)
المأهولة بالسلاحف.
لكن يبدو أن غبار الكواكب قادمٌ
طلائعه بدأت تغمر الجبال.

نخــلة

نخلة مستوحشة

على حافة البحر
تحدّق فيه بتوجّس وريبة
كأنما قراصنة سينقضون بعد قليلٍ
على جسمها الجميل
نخلة وحيدة
جمالها الخارق
صُنع من خوف وانتظار
جمالها الحزين.

رسالة

عزيزتي
يبدو أن الطقس قد تغيّر.
لم أعرف ذلك من النشرات الجويّة
ولستُ بطبيعة الحال على متن سفينة
تدفعها الرياح الموسميّة
كما كان الأجداد المغامرون
الذين قضى معظمُهم في الطريقِ
طعاما مرّاً
تلفظه ذئاب المحيطاتِ
من فرط ما دَبغ الشقاءُ أجسامهم.
عرفتُ ذلك من نوم البارحة
الأقلّ أرقاً ومحنة
الأرق الذي كان فاتحة حديثنا
كل صباح.

هواء الغرفة

بيدِك التي تحطّ
على القفص الصدريّ الضيّق
على الراحة والجبين،
يتوسّع العالم
وتنحلّ الغيوم النديّة في هواء الغرفة
بيدك تستلّين الألم من رأسي
كطائرٍ يستل سمكة من جدول عكِرْ
سمكة الألم المعتوهة.

منذُ القِدَم

صوتكِ الذي سمعته
وجرى في دمي مسْرى الموسيقى في أوصال
مبدعها
منذ القِدم
منذ بداية الخليقة
أو قبلها
حين كان الكون فسيحاً
والزمان سلام على الروح
صوتك الذي عبر الظلام والقارّات
يوم كانت الصحراء على أشدّها
والإفلاس طيري الأليف.
صوتك الذي من غضبٍ خبيئ
ووداعة فاجرة
هو الذي يدفعني الى الحياة
وسط هذه الوجوه المصنوعة
من شمع وغبار

الملكة

الملكة في كسلها
في نومها البطيء وعطالتها الجماليّة
تصطاد اليقظة في مئزرها
تصطاد تمساح الأمزون الوليد.
بطيئا، بطيئا يغطس في كهف الظُلمات
حيث تسكن الأبديّة.

هذا الصباح

بماذا أصف هذا الصباح
الذي تبدين فيه جميلةً
ورائقة
بعد هجْمة الصداع الأخيرة.
العشبة التي تعافت بعد مرور
الزلزال.
صباح الخميس
الذي فاجأتنا الأنباء فيه
بموت صديق.
كان الموت دائماً قرين حبّنا
توأمه الحنون
حافظ سرّه العنيف.

داليـا..

أقتفي أثرها في حقول اليباب
من برج الى قلعة
ومن مدينة الى أخرى
أثرها العميق في جسدي
جراحها النازفة من قلب أيقونة
المضيء أسفل السّرة
كنبعٍ في ظلام الغابة.
ينهمر مع كل خطوة أخطوها
مع كل محطة
أغامر باتجاهها.
هكذا مرّت أسراب الأزمنة
ملوّحة بأعلام مكسورة
وأياد ترتجف
من فرط ما قَسَتْ عليها المحبّة.
مرّ بدوٌ كثيرون على جِمالهم
مرّت قافلة السيرك
تتقدمها كلاب مسعورة
ومهرّجون بأصباغ وأساور
مرّ الطلبة والعمال
صبيحة يونيو
في شوارع القاهرة المُزحمة
مرّ الكائن بهباء أحلامه وقضاياه.
أقتفي أثرها
من مدينة الى أخرى مُحتلاً بآهاتها
وهي تتقلب بين ضفاف مسحورةٍ
عرّش فوقها نباتُ الجنس
كطحالب مخضّرة علي أديم المياه
أو كحيوانات بحرّية
تدلف كهوف القاع
ناعسة حتى الإرتخاء الكاملِ
في ممالك المرجان.
أسبح وحيداً
متشرداً
في الأصقاع الوحشة
تغمرني المياه المالحة
أحلم بالضفاف
كقرصان تعب من التجديف
وسط العاصفة
أصغي الى الضفادع
حادية الليل
منتشية بنداءها الأزلي.
أصغي الى عويل الصحراء
يتقدم المشيعون مواكبَها الجنائزيّة.
لم أحلمْ بعد ذلك
كانت الأبديّة تتمدّدُ

متثاءبةً على السرير
الأبديّة المضجرة.
لكن القارب أبحر من جديد
من غير شراع ولا مجداف
عبر بحار الزنج ربما
تلك التي دوّخت المسعوديّ
وحطّمت أشواقه
بأعصاير شياطينها المترحلة.
والتي عبرها ذات يوم
سعيد المرجبي، العُماني الذي لقبّه
البريطانيون (بتيبوتب)
سعياً وراء الثروة والجاه.
عبرها الأندونيسيون القدماء من جزُر
الواق واق
باتجاه مدغشقر
عبرتها شعوب وأجيالٌ
غرقت في اللجج السوداء
قبل أن تصلْ.
أقتفي أثرها
في صرخة الوداع
بدموعها الحرّى
كجيش أطياف يلاحقني باستمرار..
كنت في المطبخ
في ذلك اليوم المعتم من شهر آب
أرى البحر من نافذتي
والسماء الزرقاء بحيواناتها النائمة
أرى الوجوه تتلاشى دائماً
باتجاه المغيب
حين انفجرَ ضوؤها
من قلب تجرفه الأعاصير والأشواق
حيّتني وتوارت

خلف غلالةٍ من ضَباب

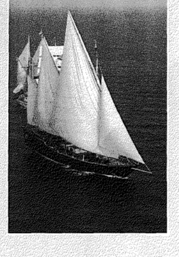
الصحـــراء

والآن
أنتم معشر البشر
وقد استبحتم كل سِرّ في أحشائي
ومزّقتم دفين أعماقي كل مُـمـزق
بإنجيل علمكم الجديد
الذي تظنون فيه خلاصكم
حتى وأنتم ترفسون في المحنة
ذبيحةً بين يديْ جزار كاسر.
أتركوني وشأني.
ما حاجتكم الى أساطيري وحيواناتي
الى شعوبي التي تقيم في التاريخ
وفي ذاكرة الأشجار والجبال
كيْ تجروها كالقطعان الذليلةِ
الى كتبكم وأشعاركم
أتركوني وشأني
دعوا الطلاق حاسما بيننا
حتى تكفوا عن غلوائكم
وتعودوا الى حقولي الأولى
تلك الأمهات الحنونات
ما أجملَكم أمواتا
أيها البشر
كي تعودوا الى صفائكم
الذي فقدتموه في غبار الحروب.

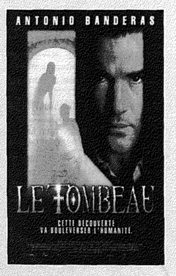
الروغ : هو شجر البردي.
سمائل : منطقة في عُمان.
عبدالله الحسيني : خطاط عماني مات مؤخرا في قرية سرور.

٢٠٠١/١١/٦
سيف الرحبي

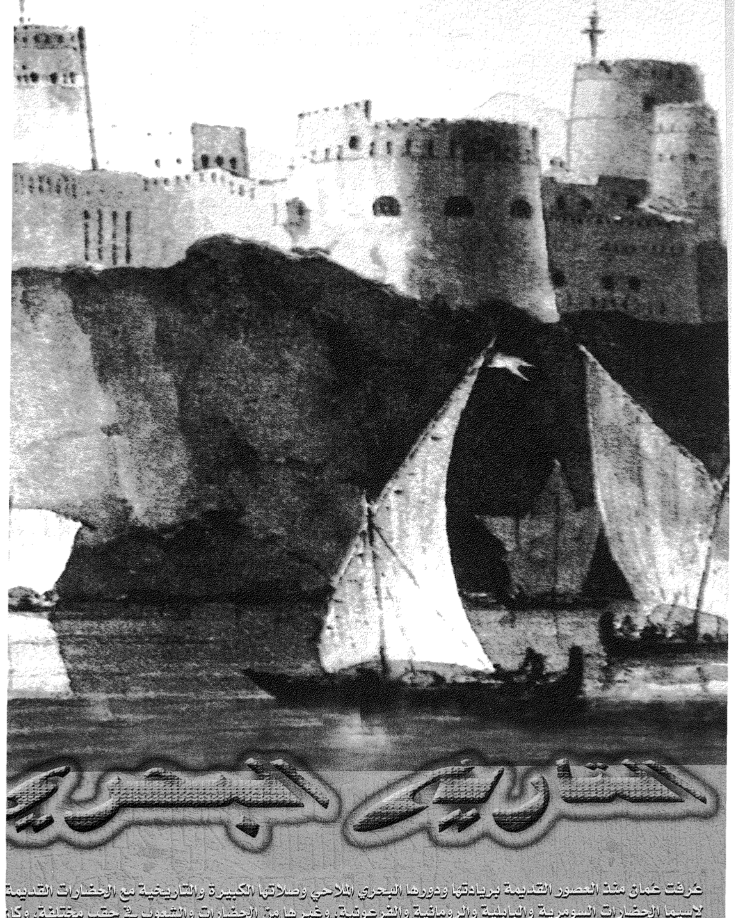
المحتويات





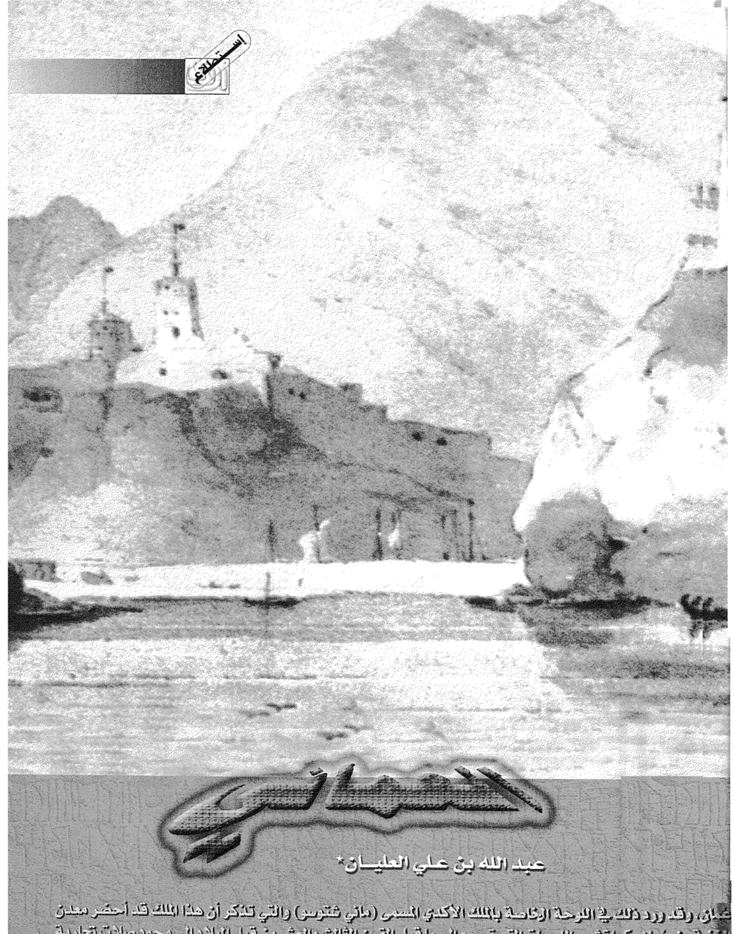


ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.



التاريخ البحري

عُرفت عُمان منذ العصور القديمة بريادتها ودورها البحري الملاحي وصلاتها الكبيرة والتاريخية مع الحضارات القديمة لاسيما الحضارات السومرية والبابلية والرومانية والفرعونية، وغيرها من الحضارات والشعوب في حقب مختلفة، وكان العمانيون في الطليعة بين رواد المحيطات الذين اعتبرت مغامراتهم وأسفارهم مثلا يحتذى في الإقدام والجرأة والشجاعة. وفي بعض الكتابات الاكادية وردت تسمية عمان ببلاد الفضة والنحاس، وذلك إشارة إلى كثرة وجود هذه المعادن قديماً في



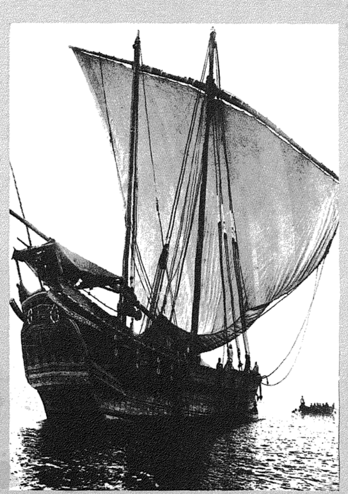
العماني

عبد الله بن علي العليـان*

عمان، وقد ورد ذلك في اللوحة الخاصة بالملك الأكدي المسمى (ماني شتوسو) والتي تذكر أن هذا الملك قد أحضر معدن الفضة من عُمان، كما تشير اللوحات التي ترجع إلى ما قبل القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد إلى وجود صلات تجارية بين مجان (عُمان) والأكاديين ولعل ذلك بسبب انتزاع سيادة طرق التجارة البحرية عبر المحيط الهندي.

وفي صفحات مطوية من تأثير الحضارة العمانية - يشير الباحث د. محمد سليمان أيوب - في تقديمه لبحث في هذا الصدد إلى أن الأكاديين ومن بعدهم السومريين قد سلموا بسيادة العمانيين، وقنعوا باستقبال السفن العمانية القادمة بتجارة الهند وتوابل جنوب الجزيرة العربية، ذاهباً إلى القول إن عمان القديمة كانت حلقة الوصل بين حضارتي وادي النيل وما بين النهرين من جهة وحضارة وادي السند من جهة أخرى. (١)

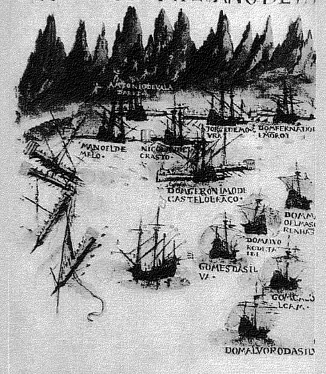
وقد أسهمت هذه الريادة البحرية العمانية في توثيق الصلات التجارية بين عمان والحضارات القديمة سيما العلاقة مع الحضارة الفرعونية، حيث «أشارت أدلة أثرية على وجود علاقات بحرية مزدهرة بين الفراعنة في مصر وبين حضارة ظفار في سلطنة عمان والتي أطلقت عليها النصوص الفرعونية بلاد (بونت)- كما تقول بعض المصادر التاريخية- وأن أقدم ما ورد مسطراً على الآثار المصرية وصلتها ببلاد (بونت) هي البعثة التي أمر بإرسالها الملك ساحورع من الأسرة الخامسة في منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد إلى تلك البلاد، على أن أشهر رحلات الفراعنة إلى ظفار تلك الرحلة التي أمرت الملكة (حتبشسوت) منذ بداية الألف الثانية قبل الميلاد تحت قيادة وزيرها، ونقشت مناظرها على جدران معبد الدير البحري في طيبة والتي عادت من عمان محملة بخيرات بونت (ظفار) من بخور وعطور وأخشاب وحيوانات»(٢)



وقام العمانيون في هذه المرحلة التاريخية بنشاط بحري كبير في مرحلة ما قبل الإسلام، وهذا الدور اتسم بالنشاط التجاري في العموم الغالب» ولعب موقع عمان الجغرافي الهام دوراً بارزاً في نشاطها البحري، وفي اهتمام الحضارات القديمة بها وكانت عمان في هذه الفترة ما بين (٢٨٠٠- ١٨٠٠ ق.م) في حال ازدهار حضاري ولقد أسهم أيضاً نشاطها البحري في ذلك إضافة إلى عوامل أخرى، واستمر ازدهارها في عصر المعينيين والسبئيين في الألف الأول قبل الميلاد.

وما أن أزف القرن الثالث قبل الميلاد حتى كانت عمان تملك ثاني أسطول بعد قرطبة وطيرة، وربما كان أسطولها أقوى أسطول بحري في العالم أو أكثر عدداً، وكان بلا ريب الوسيلة الوحيدة لنقل حضارة مينا وبابل وسوسة إلى الهند ولهذه شكلت البحرية العمانية ومنذ البداية العمود الفقري للحياة الإقتصادية في عمان، وأوكلت إليه مهام عديدة،

* كاتب من سلطنة عُمان



كصيد الأسماك واللآلئ والنقل والتجارة وحماية الوطن وأبنائه (على اليابسة وعلى ظهر سفنهم)».(٣)

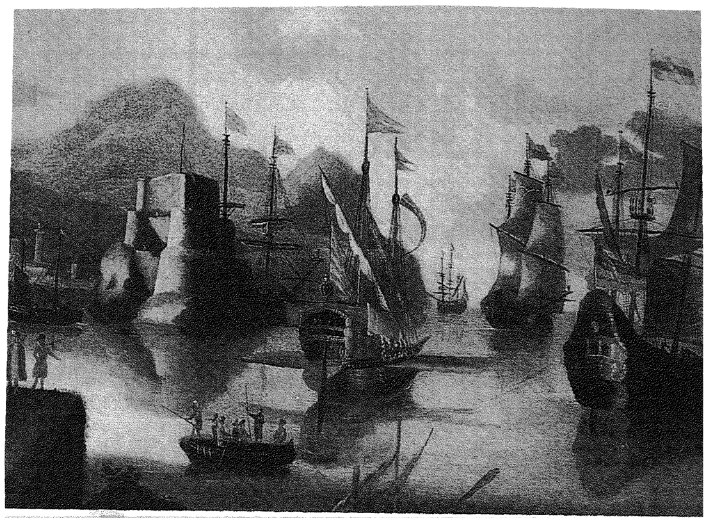
ولا شك أن هذا الدور انعكس على الحياة الاقتصادية في عمان، واضطلعت بدور كبير في جانب تفعيل التجارة البحرية بين آسيا وأفريقيا بحكم الموقع واتصالها بساحل أفريقيا ومدخل بحر الهند والصين، ولا غرابة أن أطلق بعض المؤرخين على العمانيين اسم رواد الملاحة منذ أقدم العصور.

«ولعل أجلى المعلومات عن البحرية العمانية في العصور القديمة، تأتينا مع الفتوحات الكبرى للإسكندر المقدوني (٣٥٦-٣٢٢ ق.م)، التي أدت إلى تغييرات عميقة في الطابع السياسي والحضاري لغرب آسيا رغم قصرها، بالرغم من اعتماد الأسكندر على البحارة الفينيقيين في البحر الأحمر والخليج العربي فقد لعب العمانيون دوراً أساسياً وإيجابياً في النشاط البحري في المحيط الهندي ومن جهة أخرى فإن الفرس سعوا لمنافسة العمانيين في الفترة السابقة للإجتياح المقدوني، وبشكل خاص في عهد دارا الكبير ملك الفرس الأخميني (٥٢١-٥٨٤ ق.م) إلا أن العمانيين لما اتصفوا به من عزيمة وتصميم ما لبثوا أن استعادوا دورهم البحري الدولي في عام ١٠٠ ق.م.

وعندما برز الرومان كقوة دولية ما بين عام ٥٠ وحتى ٢٠٠م، شاهد العالم توسعاً في النشاط البحري الدولي على أيديهم خاصة ما بين الشرق والغرب، ولم يؤثر ذلك كثيراً على نشاط البحرية العمانية بل دل على العكس من ذلك، فقد زاد العمانيون من نشاطهم البحري الدولي وقاموا بتغيير طرقهم البحرية المعهودة من قبل، ليسايروا شواطئ فارس والسند وصولاً إلى الهند متحاشين بذلك الإصطدام مع السفن المعادية لهم.(٤)

النشاط البحري العماني في العصر الإسلامي

عند ظهور الإسلام كانت عمان بلداً عربياً مستقلاً يحكمه اثنان من أهل الجلندي العرب هما جيفر وعبد، فدخلت عمان في الإسلام طواعية بعد وصول مبعوث الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد أسهم العمانيون في الدعوة إلى الإسلام وشاركوا في الكثير من الفتوحات، مثل فتح فارس وبلاد السند وبلاد المغرب العربي، ويروى أن عثمان بن أبي العاص الذي عيّن عاملاً على عمان من قبل الخليفة عمر بن الخطاب، قد قام سنة ٦٣٦هـ بحملة بحرية ضد بلاد السند انطلق بها من الموانئ العمانية بأسطول عماني وبحارة وجنود من عمان.



مسقط في القرن الثامن عشر

واسهم العمانيون في العصر الإسلامي أيضاً بدور بارز ومتميز في تجارة التوابل بحكم ريادة أسطولهم البحري ونشاطهم التجاري «واشتهر العديد من موانئ عمان بمكانة تجارية رفيعة ومتميزة في العالم في ذلك العصر. وكانت صحار، قصبة عمان تعد أهم مدن عمان التجارية مع الشرق الأقصى وأفريقيا ويصفها المقدسي بأنها (دهليز الصين وخزانة الشرق والعراق ومغوثة اليمن)، وقد نقل عنه ياقوت الحموي في معجم البلدان هذا الوصف.

وكذلك قامت مسقط بدور هام في تجارة الشرق الأقصى، فقد كان لها بئر من الماء العذب، كانت تتردد عليها السفن التجارية للتزود بمياهها. ومن أشهر أسواق عمان التجارية التي كان يتم فيها تصريف منتجات الشرق الأقصى دبا، وجلفار، وازكي وشبا وكلبا.

كما كان لجزيرة قيس «كيش» الواقعة في بحر عمان دور تجاري هام إذ كانت مقر صاحب عمان، مالك هذا البحر، ومرفأ مراكب الهند وبر فارس. ومن المعروف أن قيس شغلت المكانة التجارية مع بلاد الشرق الأقصى حتى القرن الثامن الهجري عندما بدأ نجم هرمز في التألق والسطوع.

ومما لا شك فيه أن التجار الكارمية العمانيين، ونواخذة عمان تمرسوا في سلوك الطريق البحري الموصل إلى بلاد الشرق الأقصى من جهة وشرق أفريقيا من جهة أخرى إلى حد أنهم توصلوا إلى معرفة مواطن الضعف فيه، ومواسم مده وجزره، وأوقات هبوب الرياح والعواصف والأنواء، وخصصوا في جزره محطات ومراسي للتمير والاستراحة.(٥)

فإلى جانب الإسهام الحضاري الرائع، الذي قام به العمانيون في مجال التجارة العالمية فإنهم أسدوا للإسلام وحضارته أجل الخدمات، وضربوا أروع المثل لأهالي البلاد الذين كانوا يتعاملون معهم تجارياً، فبفضل معاملاتهم السمحة وتمسكهم بمبادئ الإسلام الحنيف تمكنوا من كسب قلوب من كانوا يتعاملون معهم، واجتذبوهم إلى اعتناق الإسلام طواعية، فلم يلبث أن انتشر بفضلهم بين شعوب جنوب شرق آسيا والصين وشرق أفريقيا.

وعندما نقل العباسيون عاصمة الخلافة الإسلامية من دمشق إلى بغداد، أثر ذلك على النشاط البحري بشكل إيجابي، ووصلت البحرية العمانية إلى ذروة قوتها في عهد هارون الرشيد.حيث وجدت عمان نفسها على مفترق الطرق البحرية. الصين والهند شرقا، والعراق في الشمال الشرقي، والبحر الأحمر وشرق أفريقيا في الجنوب العربي. وكانت الطريق بين كانتون الصينية وبغداد من أطول الطرق البحرية في القرون الوسطى .

وقد ساعد نفوذ كل من الدولة الإسلامية الموحدة وامبراطورية تانغ الصينية على تأمين التسهيلات اللازمة للنشاطات البحرية والتجارية .

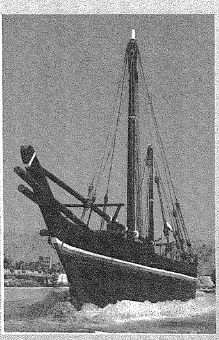
وتصدى أئمة عمان للقراصنة الهنود الذين نشطوا ضد سفن عمان وغيرها في عرض البحر وضد ثغورها (مثل دبا وجلفار وما حولها). فشكلوا أسطولاً خاصاً من السفن الصغيرة والسريعة للتصدي للقراصنة.

وفي عهد الإمام المهنا بن جيفر اليحمدي الخروصي (٨٣٩-٨٤١م) اجتمعت له القوتان البحرية والبرية وازدهرت التجارة إزدهاراً كبيراً، وكان الأسطول العماني في عهده يتكون من ثلاثمائة مركب للعمليات الحربية ولرد كيد العدو الخارجي.

وكان الأسطول العماني بالمرصاد لكل عدو يحاول تدنيس الأرض العمانية أو الإعتداء على سواحلها وممتلكاتها، ففي عهد الإمام الصلت بن مالك الخروصي (٢٣٧-٢٧٣ هـ / ٨٥٧-٨٨١م) هاجم الأحباش جزيرة سوقطرة التي كانت تابعة لعمان واحتلوها وقتلوا الوالي العماني عليها، فجهز الإمام أسطولاً ضخماً بلغ تعداده أكثر من مائة سفينة ونازل الأحباش وانتصر انتصاراً ساحقاً وحرر تلك الجزيرة.

وبلغ تعداد سفن الأسطول في عهد هذا الإمام نيفاً وثلاثمائة بارجة حربية مسلحة بالسلاح العصري في ذلك الحين ناهيك عن القوات البرية والقوات التي كانت ترابض في الثغور العمانية».(٦)

وعندما سيطر القرامطة على الخليج في عام ٣٣١هـ / ٩٢٤م، نازل الأسطول العماني الأسطول القرمطي، واستطاع الأسطول العماني أن يتصدى للأسطول القرمطي وأن يدمره تدميراً كاملا، بعد أن اتبع استراتيجية جديدة في قتاله البحري





مكنته من الانتصار، وبسبب الصراع بين القرامطة والبويهيين على أرض عمان أرسل البويهيون أسطولاً ضخماً إلى عمان في عام ٣٥٥هـ/ ٩٦٥م. فهاجمت تلك السفن الأسطول العماني وباغتته ودمرت ثماني وتسعين سفينة من أصل سفن الاسطول. واستغل بنو بويه تلك الفرصة فحاولوا احتلال أراض عمانية، ولكن البحرية العمانية لعبت دوراً في طردهم، وتحقيق الانتصار، وانتهى الاحتلال البويهي لعمان في ٤٣١هـ/ ١٠١٩م.(٧)

وفي القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي اتسمت هذه الفترة بالازدهار التجاري، وكانت عمان في تلك الفترة دولة مستقلة، وكان التجار العمانيون هم العناصر المؤثرة في ازدهار النشاط العربي الملاحي في المحيط الهندي، فمن صحار ومسقط والموانئ الأخرى على ساحل الباطنة برز عدد كبير من الملاحين العرب الأكفاء الذين سيطروا على التجارة البحرية مع الشرق الأقصى وافريقيا الشرقية .

ويذكر المؤرخ السعودي أن ازدهار صحار يرجع إلى القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، وقد اشترك هذا المؤرخ في كثير من الرحلات التجارية مع أولئك الملاحين، ويذكر أيضاً أن ربابنة السفن من سيراف وعمان كانوا يرتادون بحار الصين والهند والسند وإفرقيا الشرقية، واليمن والبحر الأحمر، والحبشة، كما كانوا يقطعون أطول الطرق البحرية التجارية في فترة القرون الوسطى.(٨)

الصراع البحري العماني - البرتغالي في الخليج

بقي الأسطول العماني يسعى في المياه العربية والدولية ولم يجابه بمنافسة قوية ذات شأن إلى أن ظهرت السفن الأوروبية في المياه العربية، فبدأ التحدي الخطير والجاد لأول مرة، وكان يحكم عمان الإمام محمد بن إسماعيل الذي بدأ حكمه في ٩٠٦هـ/ ١٥٠٠م، حيث ظهر الأسطول المذكور بقيادة الفونسو البوكيرك البرتغالي، واستطاع الأخير أن يحيل المنطقة الواقعة ما بين رأس الحد ورأس مسندم إلى حطام.

وقد حاول المماليك والعثمانيون وغيرهم من المتضررين من الأسطول البرتغالي في مياه المحيط الهندي والبحر الأحمر والخليج، التصدي له عام ٩١٤هـ/١٥٠٨م، إلا أن الأسطول البرتغالي تغلب عليهم جميعاً وأدى ذلك إلى تغيير مسار التجارة الدولية، وانقلبت الأساليب التجارية القديمة رأساً على عقب وتحول مسارها من الخليج والبحر الأحمر إلى رأس الرجاء الصالح.

ولم يكتف البرتغاليون بذلك، بل قاموا بضرب السفن والموانئ العمانية وأحرقوا مدنها. ففي ٩١٣هـ / ١٥٠٧م وجه الأسطول البرتغالي ضربة إلى السفن العمانية في خور جراما وأغرقها، ثم هاجم ميناء قلهات وقريات فأباد أهلها ودمر فيها حوالي ٨٣سفينة، ثم هاجم مسقط ودمرها وأحرق سفنها. ناهيك عن أعمال الابادة الجماعية وتشويه الأحياء، كل ذلك أضعف العمانيين فأنهك أسطولهم واقتصادهم، بعد أن انتزعت منهم معظم

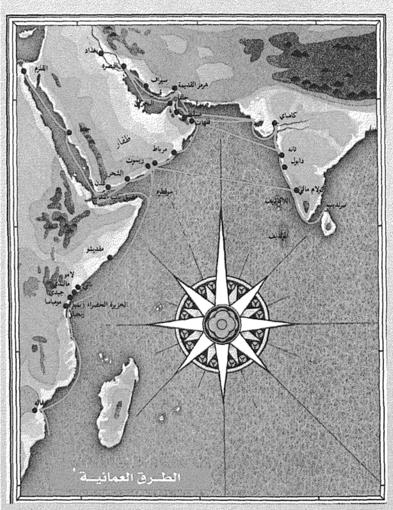
مراكزهم التجارية، ولذلك أصبح العمانيون بين خيارين إما مجابهة المعتدي بكل ما يملكون أو الاستسلام. وهذا معناه الموت المحقق.(٩)

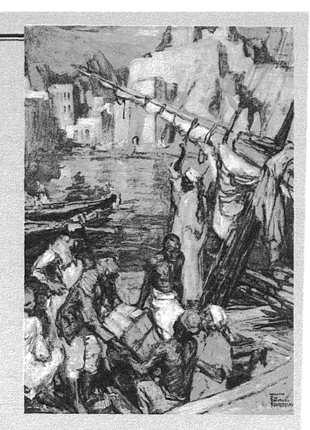
ولم تنهار معنويات العمانيين لهذا النوع من الغزو الذي يقوم على الإبادة الجماعية والتدمير وغيرها ـ الأساليب الوحشية المتمثلة في الغزو البرتغالي لعمان، لكن هذه الغزوة جعلت العمانيين يستعدون عسكرياً ويتوحدون داخلياً لمواجهة القوة البرتغالية الضاربة لطردهم من عمان «أدت حرب تحرير موانئ عمان – التي استغرقت قرابة عقدين من الزمن، وتكللت بطرد البرتغاليين من قاعدة ارتكازهم مسقط بعد معركة بطولية ألهب النصر فيها حماسة العمانيين – إلى خلق حالة من الاندفاع والثقة في النفس لم تتمثل في التصدي للبرتغاليين بحراً فحسب، كان من نتيجتها ترنح البرتغاليين (سادة البحار الشرقية طوال أكثر من قرن من الزمن) وانهيارهم وفقدانهم لقواعدهم الواحدة تلو الأخرى، وبروز عمان كأقوى دولة بحرية غرب المحيط الهندي.

كانت نقطة الانطلاق في هذا التطور الملحمي إدراك الإمام سلطان بن سيف (١٦٤٩–١٦٧٩) أن معركة مسقط ستكون فاتحة لصراع مصيري مع العدو، وان امتلاك قوة بحرية قوية أمر حاسم لتأمين سواحل بلاده وتجارتها من الهجمات التدميرية البرتغالية، ولهذا ركز اهتمامه على بناء القوة البحرية، وخلال وقت قياسي استطاع تشكيل نواة الأسطول الذي قدر له أن يؤدي دوراً خطيراً في السنوات التي أعقبت حرب التحرير». (١٠)

وقد أدت استعدادات العمانيين العسكرية إلى إيجاد مناخ نفسي ومعنوي للتصدي للاحتلال البرتغالي وقد كان للتاريخ والخبرة البحرية العمانية الأثر الكبير في اكتساب المعرفة القتالية في البحر والوثوق من هزيمة البرتغاليين في النهاية وطردهم من عمان.

«ويرى المتتبع لتاريخ الصراع البحري العماني– البرتغالي، أن بناء الأسطول تزامن منذ البداية مع استمرار الاصطدامات البحرية مع قطع الأسطول البرتغالي القوي، وما كان للعمانيين أن يقفوا وقفة التحدي هذه بأسطولهم الوليد لولا عراقتهم وتمرسهم بالفنون البحرية، فأثبتوا عملياً أنهم نسل واحد من أعرق الشعوب البحرية، ومن هذه الحقيقة، جاءت مبادرة العمانيين بتطوير بناء سفنهم، وتبني طراز جديد من السفن الحربية يكون بمقدورها مواجهة (القلاع الطافية) للعدو.





وأفادت السفينتان البرتغاليتان اللتان تم الإستيلاء عليهما خلال معركة مسقط وسائل بناء سفن جديدة تثبت ألواح أبدانها بالمسامير بدلاً من الأسلوب التقليدي بخياطتها بالحبال، ولها فتحات للمدافع، وترتفع على سطحها الصواري ذات الأشرعة المربعة، إلى جانب تحوير السفن المحلية بما يلائم الغرض الجديد».(١١)

وبالفعل تحقق لعمان في ظل حكم اليعاربة قوة بحرية ضاربة استطاعت الصمود والتصدي للغزو الأجنبي المتتالي ويذكر «الكابتن تشرلس لوكير مكج الذي زار مسقط في ١٧٠٦ المدينة وأسطولها بقوله: «تطور هذا الميناء كثيراً على أيدي العرب الذين انتزعوه من قبضة البرتغاليين بحيث أصبح مصدر قلق لكل المتاجرين في الهند .. لديهم أربع عشرة سفينة حربية ضخمة وعشرون سفينة تجارية، وإحدى سفنهم الحربية تحمل سبعين مدفعاً، وليس في أسطولهم سفينة أقل من عشرين مدفعاً، ومع صعوبة الحصول على البارود فإن العرب أكثر الناس سخاءً به في كل المناسبات ... راياتهم حمر تخفق بخيلاء على الصواري». (١٢)

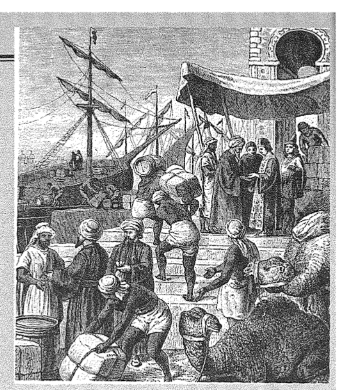
وقام العمانيون بالتصدي للغزو البرتغالي واشتبكوا معهم في قتال كبير بقيادة الإمام ناصر بن مرشد اليعربي في مطلع القرن الحادي عشر الهجري (١٠٣٤هـ / ١٦٢٤ هـ)، وحشد القوات البرية تساندها القوات البحرية العمانية واستطاع أن يسترد سواحل عمان من الغاصبين ما بين جلفار وظفار. ففي ١٠٦٠هـ / ١٦٥٠م قام العمانيون بمهاجمة البرتغاليين في مسقط وفر من نجا منهم إلى سفنهم بعد أن أسر ٧٠٠ برتغالي، وقام الامام بمهاجمة مستودعات الذخيرة والأسلحة البرتغالية في المدينة واستولى عليها .

وساعد العمانيين في ذلك تسلحهم بنوع جديد من السفن الحربية الحديثة، وزيادة عدد وقوة المدافع فيها، وتخلوا إلى حد كبير عن سفنهم التقليدية واستخدموا سفناً كبيرة الحجم من الطراز الأوروبي، بني معظمها في الهند. وزودت بالمدفعية الحديثة .

الصدام مع هولندا

في تلك الفترة بدأت الخلافة الإسلامية المتمثلة في الدولة العثمانية في التراجع والانحسار، برز إثر ذلك أطماع الدول الأوروبية في المنطقة مستغلة ضعف الدولة العثمانية ـ كما قلنا ـ وانشغالها في مشاكلها الداخلية وحروبها الخارجية .

ومع تحرك الاسطول العماني ضد البرتغاليين، زارعاً الرعب في قلوبهم، منتزعاً منهم الموقع تلو الموقع، ونتيجة لتصاعد القوة الهولندية في الخليج فقد سعت لارث الهيمنة البرتغالية، ولكن العمانيين لم يكونوا على استعداد لاستبدال بالسيادة البرتغالية السيادة الهولندية في الخليج والمحيط الهندي، وبدأ الصدام بينهما في ١١٠٧هـ



/ ١٦٩٥م وما بعدها، فأخذت البحرية العمانية تهاجم السفن الهولندية في الخليج ومياه المحيط الهندي، وتفاقم الأمر بانتقال الصراع إلى ما بين العرب والفرس، مما دفع بالبحارة العرب الذين كانوا يعملون على سفن فارسية إلى القضاء على قادتهم الفرس، واستيلائهم على السفن، وفشل الهولنديون في نجدة الفرس، ويمكن تفسير ذلك بأن البحرية العمانية كانت من القوة بحيث تصدت للهولنديين والفرس وتغلبت عليهما.

واستغل العمانيون انشغال القوى الأوروبية بتوطيد نفوذها في الهند، فوطدوا مراكزهم في شواطئ أفريقيا الشرقية وجزر المحيط الهندي، وحاولوا توطيد علاقاتهم مع الدول والشعوب الأخرى وإقامة علاقات بحرية وتجارية واسعة.(١٣)

حكم آل بوسعيد وتأسيس الإمبراطورية العمانية

عندما تولت الدولة البوسعيدية في عمان استطاعت أن تحقق الكثير من الإنجازات العسكرية لا سيما بناء الأسطول العماني وتطويره للأغراض العسكرية والتجارية، وأصبحت عمان في عهده دولة يحسب لها الحساب على الصعيد الدولي والإقليمي.

«وعند تسلمه كانت البلاد تعاني من الاضطراب وتفتقر إلى الاستقرار، فكان عليه أن يحل السلام في الداخل بتحقيق وحدة القبائل، منطلقاً لبناء الدولة القوية التي تتطلع إلى إعادة هيبتها الخارجية وازدهارها التجاري، ببناء الأسطول الذي تعرض للإهمال خلال محنة الحرب الأهلية والغزو الخارجي.(١٤)

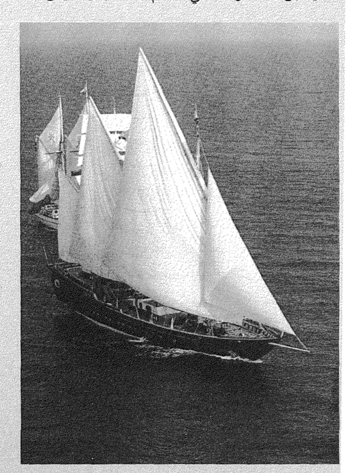
ففي سنة (١١٨٩ هـ - ١٧٧٥م) كان أسطوله البحري يتألف من ٢٤ سفينة، أربع منها مزودة بـ ٤٤ مدفعاً، وخمس فرقاطات تحمل كل منها ١٨ إلى ٢٤ مدفعاً، أما البقية فكانت من النوع الذي تتراوح أسلحته بين ٨ و ١٤ مدفعاً.

وقبل ذلك بحوالي عقدين من الزمن كانت قوته البحرية قد مكنته من أن يلعب دوراً إقليمياً هاماً في استقرار المنطقة وازدهارها تجارياً، ففي سنة (١١٧٠هـ - ١٧٥٦م) حاصر الفرس مدينة البصرة، واستنجد والي بغداد بالإمام، الذي أرسل جيشاً قدره المؤرخ العماني ابن رزيق بعشرة آلاف رجل، ابحروا على متن أكثر من مئة مركب، بما فيها الفرقاطة المسماة «الرحماني» التي كانت مركز قيادة الأسطول، وقد أحصى بارسونز الانجليزي، الذي كان في البصرة أثناء الحصار عدد عناصر الجيش الفارسي، الذي كان يحاصر البصرة بخمسين ألف رجل ومع ذلك تمكن الجيش العماني من فك هذا الحصار وطرد الفرس.

مقابل هذا الإنتصار الكبير قرر السلطان العثماني منح الإمام خراجاً سنوياً، استمر ولاة البصرة بدفعه لحكام عمان حتى وفاة السيد سعيد بن سلطان بن الإمام أحمد، وحاز الإمام أحمد على إعجاب الامبراطور المنغولي شاه علم بعد أن أظهر

أسطوله كفاءة عالية في ملاحقة القراصنة على السواحل الهندية وأسر بعض قادتهم، وعقد الشاه مع الإمام حلفاً دفاعياً هجومياً، وعين سفيراً مقيماً في مسقط، وقد أثبت الإمام أحمد بن سعيد على الصعيد الداخلي، جدارته في إدارة حكومة مركزية قوية واشتهر بتسامحه وبعد نظره و بالإهتمام بالتفصيلات الإدارية.

توفي الإمام أحمد بن سعيد في الرستاق سنة (١١٩٨هـ - ١٧٨٣م) وبويع ابنه سعيد إماماً على الرغم من الرغبة العامة بتولية هلال، أكبر أولاد الإمام سناً وأشدهم ذكاءً، لكن هذا الأخير كان مصاباً بضعف البصر وسافر إلى السند إلتماساً للعلاج ولم يعد من هناك أبداً، وكان الإمام الجديد سعيد بن أحمد زاهداً في الحكم، لذلك بذل أعيان العمانيين جهداً خاصاً لتعيين إمام آخر بدلاً منه، وتوجهت الأنظار أولاً نحو أخيه قيس ثم تحولت إلى ابنه حمد، الذي كان بمثابة الحاكم الفعلي للبلاد وأقام في مسقط بينما ظل والده في الرستاق، وكان أول من ناداه الشعب بالسيد، وأولى السيد حمد اهتماماً خاصاً بتوسيع نفوذ عمان البحري فاستولى على لامو في شرق أفريقيا.

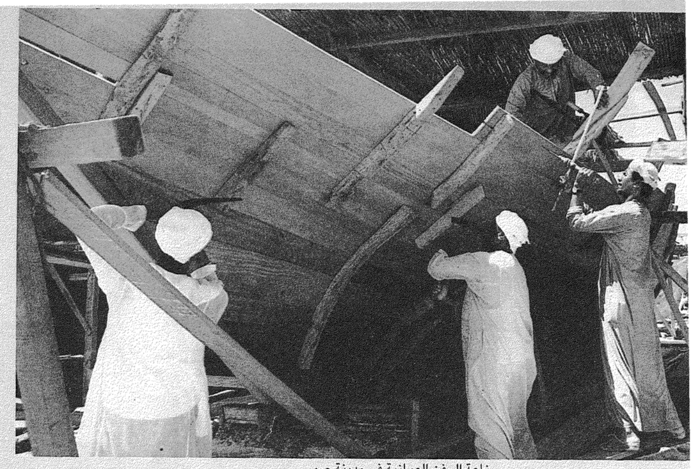


وراح يخطط للإستيلاء على ممباسا وكلكوتا نفسها، لكنه توفي فجأة في سنة (١٢٠٦هـ - ١٧٩٢م) وخلفه في السلطة الفعلية السيد سلطان ابن الإمام أحمد بن سعيد، وكان نفوذ عمان في أيام السيد سلطان يمتد على جانبي الخليج ويفرض الرسوم على جميع السفن المبحرة فيه.

بعد وفاة السيد سلطان شهدت عمان مرحلة من الغموض وعدم الاستقرار انتهت كما يؤكد المؤرخون العمانيون، بسيطرة السيد سعيد بن سلطان أحمد على الوضع واستكمال مقومات سلطته التي استمرت اثنتي وخمسين سنة بين سنتي (١٨٠٦ - ١٨٥٦م).

يعتبر عصر السيد سعيد بن سلطان وهو - حفيد مؤسس أسرة البوسعيد الحاكمة في عمان - من أزهى العصور التي مرت بعمان خلال القرن التاسع عشر إن لم يكن أكثرها ازدهاراً رغم الصعوبات الكثيرة التي واجهته في بناء الدولة، ويرى المؤرخون أن السيد سعيد بن سلطان هو بلاشك أبرز الشخصيات في أسرة البوسعيد التي لعبت دوراً في تاريخ عمان والخليج وشرق أفريقيا، ولا نكون مبالغين إذا اعتبرناه من الشخصيات الهامة جداً في تاريخ العرب الحديث والمعاصر.

شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر اهتماماً كبيراً ببناء الأسطول التجاري والحربي في عهد السيد سعيد بن سلطان، وكانت تبنى السفن في هذه


صناعة السفن العمانية في مدينة صور

الأحواض من الأخشاب المستوردة من الهند وجاوة علاوة على الأخشاب العمانية ... إلى جانب استخدام أشجار النخيل لبناء السفن الصغيرة.

ونتيجة لجهود السيد سعيد بن سلطان في الإهتمام بالبحرية العمانية، أصبح الأسطول العماني الحربي والتجاري في الخليج العربي والمحيط الهندي خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ثاني أكبر أسطول على الإطلاق، ويأتي في المرتبة الثانية بعد الأسطول البريطاني.

كانت عمان في أواسط القرن التاسع عشر وحتى وفاة السيد سعيد تعتبر «دولة بحرية آسيوية من الدرجة الأولى» غير أن مكانتها بدأت بالإنحسار لأسباب إقتصادية وسياسية نشأت عن اقتسام الامبراطورية العمانية، والتراجع البحري نتيجة عدم استقرار الأوضاع السياسية في النصف الأول من القرن العشرين.(١٥)

البحرية العمانية في عهد السلطان قابوس

وعندما تولى جلالة السلطان قابوس بن سعيد مقاليد الحكم في عمان ١٩٧٠م، وتمجيداً للدور البحري العظيم شهدت البحرية العمانية في عهد جلالته، تطويراً وتحديثاً لقدراتها البحرية حيث كانت البحرية قبل عام ١٩٧٠م عبارة عن جناح بحري يضم بعض القطع البحرية الخفيفة التسليح والإمكانيات، ومع بزوغ فجر النهضة المباركة خطت البحرية خطوات واسعة على طريق التطوير والتحديث، شملت كافة عناصر ومرافق قوتها البحرية ومع التوسع الذي شهدته البحرية السلطانية العمانية أدخلت إلى الخدمة العديد من القطع البحرية الحديثة، لرفع كفاءة الأسطول العماني حتى يكون على مستوى المسؤولية الملقاة على عاتقه في الذود عن المياه الإقليمية وعلى الجانب الآخر مواكباً لنظم التسليح البحري

العالمية الحديثة، وفي هذا الإطار تم توقيع إتفاقيات تسليح حديثة لتزويد البحرية بالسفن المتطورة، حيث تمت إضافة عدد من السفن الحديثة المميزة والتي من أحدثها السفن السلطانية (قاهر الأمواج – البشرى – المنصور – المؤزر)، ويأتي انضمام القطع البحرية الجديدة إلى الأسطول في إطار دعم القدرات الدفاعية وإحلالها محل السفن التي أخرجت من الخدمة، وتعد السفن الجديدة من أفضل أنواع القطع البحرية العالمية التي جهزت بتجهيزات وتسليح حديث، وتم بناؤها لتواكب الاتجاه الحديث في الأداء البحري هذا إلى جانب السفن الأخرى التي تعمل ضمن قطع أسطول البحرية السلطانية العمانية وتشكل قوة الأسطول البحري العماني.

المراجع :

١- عمان ودورها الريادي بين حضارات العالم القديم- الباحث محمد علي الصليبي- ص ٣٢٠- فعاليات ومناشط المنتدى الأدبي ٨٩/ ١٩٩٠ م- وزارة التراث القومي والثقافة .

٢- ظفار في الكتابات التاريخية ورحلات الباحثين: عبد الله بن علي العليان

مجلة نزوى- العدد (٢٤) اكتوبر ٢٠٠٠.

٣- كتاب عمان في التاريخ- الباب الرابع- ازدهار الحضارة العمانية- فصل جهود العمانيين البحرية قبل الإسلام (ص٣٠٤) المرجع حصيلة الندوة الفكرية التي عقدت عام ١٩٩٤ في مسقط- طبع بدار أميل للنشر- لندن .

٤- المرجع السابق ص ٣٠٥ .

٥- د/ سحر عبد العزيز- تجارة عمان في الكارم وصداها على سياسة مصر حتى طليعة القرن السابع الهجري- بحث مقدم إلى ندوة العلاقات العمانية المصرية ١٩٩١- اصدار المنتدى الأدبي- وزارة التراث القومي والثقافة- الجزء الثاني ١٩٩٢م .

٦- عمان في التاريخ- مرجع سابق ص ٣٢٨ و ص ٣٢٩.

٧- عمان في التاريخ- مرجع سابق ص ٣٣٠ .

٨- عمان في أمجادها التاريخية- الباحث عبد المنعم عامر- سلسلة تراثنا- العدد الثامن- وزارة التراث القومي والثقافة- طبع بمطابع سجل العرب- القاهرة- يونيو ١٩٨٠م ص٣٧ و ص٣٨ .

٩- عمان في التاريخ- مرجع سابق- ص٣٣٠ .

١٠- الصراع البحري العماني . البرتغالي في الخليج- د/ صالح محمد العابد- المعهد الدبلوماسي- وزارة الخارجية العمانية- محاضرات الدورة التاسعة ١٩٩٤م

١١- الصراع البحري العماني البرتغالي في الخليج-مرجع سابق.

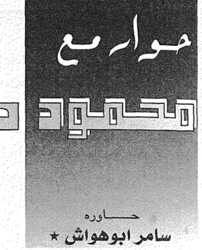
١٢- المرجع السابق .

١٣-عمان في التاريخ- مرجع سابق .

١٤- الصراع البحري العماني- البرتغالي- مرجع سابق.

١٥- الوعد والوفاء- فصل عمان في العصور الوسطى والحديثة- وزارة الاعلام- سلطنة عمان- طبع بمطابع رياض نجيب الريس ومشاركوه المحدودة- لندن- ص ٧١-٧٣ .





ممتع الجلوس مع محمود درويش والتحادث معه، ليس لانه شاعر فلسطين واسمها الآخر، ولا لحضوره الرمزي الكبير عربيا، ولكن - ويجدر قول ذلك أحيانا- لانه شخص ممتع، التقيته في غرفته في الفندق خلال زيارته الاخيرة الى بيروت حيث أقام أمسية وكرّم في جامعة البلمند، وكانت المرة الثانية التي ألتقيه فيها هناك. استقبلني بالطريقة نفسها، بالكرم الشخصي نفسه، الذي يسقط هيبة اللقاء ويدخل محلها نوعا من الخفة اللطيفة، من «أهلا وسهلا» التي يقولها غامرة عالية الى طريقة المصافحة يقول لك محمود درويش إنك بت صديقا، وبالأحرى يحثك على انشاء علاقتك معه على هذا النحو، بعد ذلك يشرع في حديث يريده عاديا، يسألك عن نفسك وعن بيروت وعن بعض الاصدقاء، ويحدثك عن نفسه، وعن بيروت وعن بعض الأصدقاء، يجلس على الكنبة نفسها التي جلس عليها المرة السابقة، وكأنه اعتاد طويلا الجلوس عليها، وكأنه يجعلها كنبته، مفتاحه الى غرفة غريبة في فندق غريب، وهذه أظنها من عادات درويش التي تعلمها خلال اسفاره وترحالاته الكثيرة، أي كيف يألف الأمكنة الغريبة ويروضها، إذ وعلى الرغم من عمومية درويش، أي كونه شخصا عاما بامتياز، وربما بسبب ذلك، فانه يحرص على اظهار هذه الناحية الشخصية، فالرجل هو ايضا رجل عزلة، وهذا ربما احد أسراره، أي أن يكون قادرا على حمل نفسه ونفسه وحدها، ليشكل منها أينما وجد، ومهما كانت فترة اقامته قصيرة وعابرة، ما يشبه شرنقته الخاصة، عالمه الخاص، فرديته.

في مقابلتي الأولى معه تحدثت ودرويش في السياسة، في الراهن الفلسطيني الفارض حضوره عليه وعلينا، والارجح ان درويش خلال زياراته الكثيرة تحدث كثيرا في السياسة حتى تعب. يسألني اذا ما شاهدت حوارا تلفزيونيا كان اجراه قبل يومين «كان فيه الكثير من السياسة أليس كذلك؟» يسألني «لكن كان فيه الشعر ايضا» أجيبه وكأنني أطمئنه الى أن السياسة لم تحتكر كل شيء مثلما تهدد دائما أن تفعل.

* شاعر من لبنان.

يأتي المصور، تبدو على وجه درويش علائم اللاارتياح، يحب درويش صوره ويسألك باهتمام عنها، لكنه لا يجد نفسه ملائما للتصوير «أتعرف أنني ولا مرة شعرت إن وجهي تحبه الكاميرا.. أشعر أنني تحت وطأة سلوك رسمي له متطلبات التخاطب بالفصحى مثلا»، اخرج آلة التسجيل فـ«تكمل» معه «هل ضرورية هذه.. الا نستطيع التحدث من دونها؟» «بلى، نستطيع ان ننسى وجودها» اجيبه «حسنا، سنتحدث اذا بالعامية».

طوال ساعات ثلاث تحدثت ودرويش حتى نسينا- انا وهو- اننا نجري حديثا صحفيا، غابت الشمس وحلت العتمة في الخارج، ومع هذا التبدل في الطقس تبدلت نبرة درويش، خفتت، ودخل على وجهه شيء من العتمة الآتية من الخارج، قبل ان ينتبه الى اضاءة المصباح الكهربائي الآخر في الغرفة.

محمود درويش قامة شعرية وإنسانية كبيرة، تخرج من الحديث معه بصداقة تدرك انها باتت اعمق واجمل واقل رسمية، يعززها بنفسه لحظة وداعك «هات قبلة» قبلة على الخد، تشبه مصافحة، تترك بصمات لا تمحى على الكف والقلب معا.

❖ لاحظت من خلال قصائدك الكثيرة ان والدتك حاضرة اكثر من ابيك، او بالأحرى هذا هو الانطباع العام، نشعر أننا لا نعرف اباك بقدر ما نعرف أمك، ماذا عن العلاقة بالأب؟

❖ أحب ان أصحح هذا الانطباع، فأبي حاضر حضورا واضحا ومبكرا في شعري، حضور مرافق لحضور والدتي، مثلا في «عاشق من فلسطين» هناك قصيدة مهداة اليه، «نهاني عن السفر»، في «أرى ما أريد» وهناك مرثية طويلة له «رب الايائل يا أبي» وفي «لماذا تركت الحصان وحيدا» هناك ثلاثية حوار بين الأب والابن خلال الهجرة الاولى الى لبنان، فمن ناحية الكمية هو حاضر، اكثر، او على الاقل حاضر بشكل مواز لحضور أمي.

علاقتي بأبي كانت، وكما يقول شعري، علاقة يلتبس فيها من هو الأب ومن هو الابن، وهذا اقوله في «رب الايائل يا ابي»، كان ابي رجلا خجولا جدا يعاملنا بمسافة، وكان ايضا رجلا حزينا، لان هموم الحياة انقضت عليه باكرا جدا حيث انتقل من مالك أرض الى عامل في أرض، وحمل أعباء عائلة كبيرة، وهو من طبعه انه لم يوبخ أحدا منا، بينما الشخصية الأقوى في البيت، والتي كنت أعتبرها عنيفة الى حد ما، هي والدتي، وكنت أعتقد طفلا، ونتيجة ما كنت اعتبره معاملة قاسية منها، انها لا تحبني، وبقيت هذه الفكرة معي إلى أن سجنت للمرة الأولى، وعندها أدركت انها تحبني، بل أدركت كم تحبني.

في أية حال لم يكن سلوك أمي أو أبي بالمستغرب، اذ من عادات القرويين في ذلك الزمن الا يعبروا عن حبهم وعاطفتهم تجاه بعضهم البعض، لم يكن اعتياديا، كما نرى اليوم، ان يعبر الأب والأم عن حبهما لابنائهما، وكأن الحب عيب، أمر ينبغي اخفاؤه في المناطق القصية من المشاعر.

❖ ليس هناك كلمة «أحبك» مثلا.

❖ اطلاقا، هذه الكلمة لم اسمعها حتى الآن لا من أمي ولا من ابي، حتى في طفولتي لا أتذكرها، بالتأكيد قالاها لي وأنا أصغر من أن أعيها، وهذا الخجل بين ابي وابنائه توارثناه نحن الأبناء، فنحن الاخوة لا نحكي مع بعضنا في أي قضية شخصية او حميمية، نحكي في القضايا العامة، عائلة خجولة جدا، وعلى سبيل المثال لاحظت ان بنات أخي الاكبر يشتكين لي انه لا يحكي معهن ولا يتدخل في شؤونهن، هو مدير المدرسة التي يتعلمن فيها، ولكنه لا يساعدهن ولا يسألهن عن دروسهن، ولا يحدثهن في أمورهن الخاصة، نوع من الانفصال العاطفي، لكنه لا يعني ان أخي غير عاطفي، لكن ليس هناك تعبير عن العاطفة، اضافة الى انه وبسبب موقعه كمدير مدرسة يضطر الى ان يكون محايدا، هذا النوع من العاطفة المكبوتة أظن انه من ميراث ثقافة قروية عربية، وبالنسبة الى الوضع الفلسطيني تجده يتفاقم، اذ يكون الأهم بالنسبة إلى الأب مثلا أن يحمي أولاده وهذا يتضمن أحيانا ان يفر بهم الى أماكن آمنة كما حصل في هجرتنا الأولى، وان يؤمن لهم حياتهم، أي أن يضطلع بمسؤولياته كأب، ويأتي ذلك غالبا على حساب العاطفة المباشرة، لكن كما قلت لك علاقتي بأبي نمت لاحقا، مع

تقدم وعيي، وحيث بت قادرا على فهم حكاية أبي، والنفاذ منها الى عالمه الداخلي، هذا الفهم الذي ترجمته شعرا.

الجد

❖ **في غياب هذا النوع من العلاقة مع الأم والأب، ألم يكن هناك من هو قريب منك عاطفيا، الخالة او الخال مثلا؟**

❖ جدي كان الاقرب الي، واعتبره أبي الروحي والعاطفي، كان يدللني صغيرا، ويصطحبني معه اينما يذهب، هو اخذني الى عكا والى القرى المجاورة، وكان يصطحبني معه ايضا الى منزل صديقه الأعز وهو خوري القرية، وكان يجلسني في مجلسه، وهو مجلس جليل ضخم في غرفة مغلقة وكانت ممتنعة على الآخرين، وكان في هذه الغرفة كتب تراثية، وكان يفتخر جدي بكوني استطيع القراءة وأنا في تلك السن المبكرة، قرابة ست سنوات، ويجعلني أقرأ أمام أصدقائه، وجلساته، وكان يهديني الكتب أحيانا، وهو مثلا من جعلني اقرأ حكايات جاليفر اوليفرتويست، واهداني مجموعة شكسبيريات مبسطة للأولاد، وكان كلما ذهب الى المدينة يحضر لي هدية كتابا.

❖ **كان يتوسم فيك شيئا؟**

❖ لا أعرف، لكنه كان يفرح بقدرتي على القراءة، وحين هاجرنا الى لبنان وكان معنا كان يعطيني الصحيفة كي اقرأها بصوت عال.

❖ **هل كتبت شيئا لجدك؟**

❖ بطريقة غير مباشرة في السيرة، وجميع العلاقات على هذا المستوى عبرت عنها في هذه السيرة الشعرية ولاسيما «لماذا تركت الحصان وحيدا؟».

❖ **كيف تصف نفسك في تلك المرحلة المبكرة، هل كنت هشا او ضعيفا بين الاولاد، هل كنت تخجل من نفسك مثلا؟**

❖ لم أكن مشاغبا، كنت سليط اللسان وسريع البديهة وهاتان صفتان اخذتهما عن أمي، لكنني جسديا كنت ضعيفا، وكان هذا يرشحني دائما للتعرض الى اعتداءات من أولاد آخرين، حين ولدت كنت ضعيفا جدا وكان يفترض الا أعيش وقال الطبيب ان حياتي لن تستمر الا أياما. فكنت اتصدى للأولاد بسلاطة لساني، وبما افترضته تفوقا عليهم في منطقة بعيدة عنهم، أي من خلال القراءات، كنت أحاول التميز عنهم بأنني غير مشغول مثلهم بالألعاب، وأذكر مثلا أنني قرأت باكرا لطه حسين، وكان هاجسي الأول إثبات وجودي بتفوق ذهني لانني لا أملك إمكانية المبارزة على المستوى الجسدي.

ذكريات جارحة

❖ **هل لديك ذكريات جارحة أو قاسية من تلك المرحلة، أعني هناك ذكريات من الطفولة ترافقنا طويلا، وهذه عادة لا ينتبه اليها الكبار باعتبار أنها هامشية أو اعتيادية؟**

❖ بين ذكرياتي الجارحة أذكر ذات مرة حين كنت عائدا من المدرسة حين أوقفني ولد في صف أعلى مني وضربني بلا أي سبب او مقدمات.. شعرت بالانسحاق، لا للألم، بل الاهانة، ومما زاد شعوري بالاهانة أنني غير قادر على الرد عليه لانه أكبر وأقوى مني.. وعيي هذا الأمر كان يؤلمني. وما انقذني من هذا الموقف هو أحد المعلمين الذي كان مارا من هناك فأخذني من يدي وحاول أن يواسيني.

❖ **ما يؤلم في حالة كهذه هو الانكشاف، أي انكشاف الضعف أمام الآخرين وافتقاد الأدوات للمقاومة او التعويض عن النفس.**

❖ تماما، الاهانة هي أكثر ما آلمني، أن يعتدي علي شخص من دون أي سبب ولا استطيع الرد عليه، وهذا الجرح المبكر الذي لم يندمل، ساهم في ادخالي في عزلة مبكرة، حيث كنت آخذ كتابا واذهب الى حرش الزيتون واقرأ وحيدا. مرة اخرى شعرت باهانة مبكرة **هنا في لبنان ابان الهجرة الأولى.. شتمت مرة أو مرتين بكلمة لا أعرف معناها، بنات لبنانيات في الصف قلن لي «لاجئ» ولم أكن أعرف معنى هذه الكلمة. وحين عدنا الى فلسطين أهنت بهذه الكلمة مرة أخرى من فتاة كنا لاجئين في قريتهم، وكان هناك تنافس مدرسي بيني وبينها، وكنت متفوقا عليها، فقالت لي «أنت لاجئ» واذا لعنة اللاجئ أو شتيمة اللاجئ ليست فقط خارج فلسطين، فداخل فلسطين هناك اللعنة نفسها.**

❖ لا يزال حتى الآن هناك لاجئون في فلسطين نفسها.

❖ للأسف، فأنت تجد لاجئا عن بلدته او مدينته أحيانا في جوار البلدة او المدينة نفسها، فان تكون لاجئا بداية هو الا يكون لك بيت تستظله، ان تقيم في خيمة حتى لو كانت هذه الخيمة تبعد امتارا عن بيتك، أو أن تقيم في منزل مستعار ومؤقت، هاتان الحادثتان، أي الضرب والشتيمة، كانتا من بين أكثر الأشياء المؤلمة في حياتي، وأظن أنهما ساهمتا الى حد بعيد في تحديد مسار حياتي ووعيي.

الحاسة السادسة

❖ **هذا النوع من الهشاشة والضعف هل أمدك بنوع من الحاسة السادسة المبكرة تجاه معاناة الآخرين، تجاه ضعفهم وهشاشتهم؟**

❖ لا استطيع وصف الأمر كذلك، لم أعط هذا المعنى، كنت أشعر أنني انا الهش، وكنت أعالج هشاشتي كما قلت بمحاولة التميز والتفوق في مجالات أخرى،لاحقا صرت أعي أن هذه الاهانات هي في واقع الامر غيرة، وصرت أشعر انهم هم الاضعف، وابتدأ عندي بالتدريج ان من يظلمك انما هو يغطي هشاشته الداخلية.

❖ **أظن أن الشعر جاء في تلك المرحلة؟**

❖ لم أكن في تلك السن أعي قوة الشعر والكلمات بصورة عامة، كنت أقرأ وأكتب أحيانا من دون الانتباه حتى الى انني أكتب شعرا، كان الشعر، كما القراءة جزءا من عالمي الخاص والحميم، وفي احدى المرات، فيما يسميه الاسرائيليون عيد استقلالهم، أي نكبتنا، طلب الي مدير مدرسة قريتنا دير الاسد إلقاء قصيدة للمناسبة، فكتبت وقتذاك قصيدة، من دون أن أعي انها قصيدة، هي في واقع الأمر رسالة الى ولد يهودي، أقول له فيها بما معناه انك اليوم تفرح وانا أحزن، تعيِّد فيما الدموع تنساب من عيني، وانه لا يمكن أن يكون عيدا بالنسبة إليّ الا حين أشعر بما تشعر به، أي حين يتحقق لي ما هو متحقق لك، قرأت القصيدة في الحفل، فاذا بي افاجأ بعد انتهائي بمختار القرية مستاء جدا، وقال بما معناه «هذا اللاجئ يريد أن يوقعنا في المشاكل».

❖ **اللاجئ مرة أخرى؟**

❖ الشتيمة نفسها، المهم أنني لم أكن أدرك أن ما قلته يمكن أن يعني أحدا أو أنه شعر.

❖ **كان موزونا مقفى؟**

❖ أجل.. لكن من دون تقصد كتابة الشعر، كنت أقوم بما يشبه الواجب المدرسي او فرض الانشاء.. لكنني فوجئت باستحسان أهالي القرية، أي الاناس العاديين، للقصيدة، وكأنها جاءت لتعبر عن مشاعر مكتومة عندهم، لكن ما فاجأني أكثر هو استدعاء الحاكم العسكري لي وتهديده المباشر لي بالتوقف عن كتابة مثل هذه الأشياء، والا فان العاقبة ستكون كبيرة، كأن يمنعون أبي من العمل، عدت الى البيت ولدي شعور مختلط بالخوف على أهلي، وفي الوقت نفسه بأن ما قلته، الشعر، ليس بالأمر البسيط، وانه يمكن أن يزعج حاكما عسكريا الى درجة تجعله يهدد ولدا مثلي.

محاكاة أولى

❖ **في هذه القصيدة المبكرة من كنت تحاكي، من كان مثالك أو نموذجك بين الشعراء أو الأدباء؟**

❖ كنت على الأرجح متعرفا على الشعر المهجري، والارجح الشعر الاندلسي، اضافة الى الشعر الجاهلي، وأذكر أنني سحرت بالمعلقات وأول ما طمحت الى كتابته فتيا هو معلقة شعرية، لم يكن وصلنا بعد الشعر العربي الحديث، السياب او البياتي او شعراء التفعيلة.

❖ **لم تكن تعرفت على الشعر العبري؟**

❖ ليس بعد، الشعر العبري تعرفت عليه لاحقا.

❖ **من هم الشعراء الحديثون الذين تعرفت عليهم بداية؟**

❖ كانوا ثلاثة بشكل أساسي محمود حسن اسماعيل وعبدالوهاب البياتي ونزار قباني وكنا نتصارع في المدرسة حول هؤلاء الشعراء، وكانت الانتماءات السياسية، من يمين ويسار، تنعكس في الانجذاب لهذا الشاعر أو ذاك، فينتقل أحدنا مثلا من محمود حسن اسماعيل الى البياتي ثم تتعمق علاقته بناظم حكمت.

❖ **ماذا عن نزار قباني؟**

❖ نزار قباني كان خارج هذا المعنى، كان فوق التجارب السياسية والحزبية، كان يخاطب مراهقتنا، والمراهقة واحدة سواء كنت يساريا أم يمينيا، فتنني نزار قباني في

ان هناك أشياء لا تقال كان يقولها، أي ان الشعر يستطيع قول كل شيء علمني نزار قباني ان الشعر ليس له هيبة، يمكن أن تشتغل قصيدة من بنطال، وان مفرداته ليست مستعصية، وان ما نعيشه يمكن ان نحكيه ببساطة تامة، فكنت انتقل بين هؤلاء الشعراء الثلاثة الذين ذكرتهم.

❖ **تحدثنا عن عالمك الداخلي كطفل، مع المراهقة هل كنت تنظر الى شكلك، هل كنت تجد نفسك وسيما مثلا؟**

❖ أعي ان البنات كن يحببنني، كان شعري أشقر، ولكن لم أكن أظن أن شكلي جميل، ولكني كنت أحب أن يكون لي حظوة لدى الفتيات، بمعنى انني كنت مثل لعبة البنات، يغنجنني وربما كنت اسليهن لانني كنت سليط اللسان وجريئا.

❖ **كيف هو شكل الحب في مجتمع قروي محافظ كالذي نشأت فيه؟**

❖ الحب كان يتم عبر تبادل الرسائل، لم تكن هناك قصص حب بل قصص وصال، فالرسالة كانت أقرب الى الزواج الرومانسي، وكنا نفكر بالرسالة كثيرا وننشغل بها... الخ، اما التفكير في الجنس فلم يكن ممكنا.

❖ **متى بدأت تفكر بالجنس؟**

❖ لدي مجموعة حب أول وليس حبا واحدا، والمطلب الجنسي لم يكن واردا لدي او لدى أصحابي، كنا صغارا ولم يكن لدينا هذا النداء الجنسي الملح.

فريد الأطرش

❖ **كنت تشاهد سينما؟**

❖ كنا نشاهد الأفلام الهندية بشكل أساسي وأفلام الكاراتيه وأفلام فريد الاطرش، الاستاذ وحيد..

❖ **هل كان يجذبك عبدالحليم حافظ؟**

❖ كثيرا، كما كانت هناك أحزاب شعرية كان هناك حزبان في الغناء، حزب عبدالحليم حافظ وحزب فريد الأطرش، وكنت متعصبا الى عبدالحليم الى درجة أنني كنت أرفض الاستماع الى فريد الاطرش، الآن أجد أن صوت فريد الاطرش وكذلك ألحانه جميلة، لكن وقتذاك كنت متعصبا والتعصب يعمي، ومثلما يصيب الدماغ والعين والقلب يصيب الاذن أيضا..

❖ **ماذا عن وجهتك السياسية وقتذاك؟**

❖ كنت متأرجحا بين الناصرية والحزب الشيوعي.

❖ **لماذا عبدالناصر؟**

❖ ببساطة لانه كان زعيم العرب ومنقذ الأمة، لكن على مستوى الداخل كان انجذابي الى الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي كان يطرح قضايانا ويدافع عنا كأقلية ضمن المجتمع الإسرائيلي، كنا نعتبره حزبنا والمدافع عنا، وكنا منسجمين جدا في اطار هذا الحزب، من دون ان نكون بعد ايديولوجيين، بمعنى انه لم يكن لدينا فهم بعد للماركسية واطروحاتها.. ولم يكن هناك تعارض بين حبنا للحزب الشيوعي وحبنا لعبدالناصر، وحين حصل الخلاف لاحقا بين الناصرية والحزب الشيوعي كنا مشتتين، كنا ننحاز الى هذا الطرف أو ذاك، لكن لم تكن لدينا الحجج التي ندافع فيها عن هذا او ذاك.

❖ **لم تأخذ خيارا؟**

❖ لا، لم أتمكن من ذلك

❖ **لكنك بقيت في الحزب الشيوعي؟**

❖ لبضع سنوات، لكن لم يكن الخلاف حادا، وحين يخطب عبدالناصر كان الجميع يبحثون عن راديو للاستماع إليه، كان الراديو نادرا ايضا.

❖ **متى سمعت كلمة فلسطين للمرة الأولى انت الذي نشأت ضمن المجتمع الاسرائيلي؟**

❖ كأقلية كان الاسرائيليون يعاملوننا كعرب، رفضهم واضطهادهم لنا كان على أساس اننا عرب، كان ادراكنا اذن لعروبتنا ومن هنا كتبت «سجل أنا عربي» ليس «سجل أنا فلسطيني». كنا نعرف أن هناك بلادا اسمها فلسطين لكن لم يكن هناك مشروع اسمه فلسطين، أو كيانية اسمها فلسطين، يكفي أن تقول أنا عربي من دون الحاجة الى التعريف الفلسطيني، بدأت الفكرة الفلسطينية تنمو بعد نشوء منظمة التحرير الفلسطينية.

❖ **بعد هزيمة ١٩٦٧؟**

❖ وعلى انقاض هذه الهزيمة العربية، كان على الفلسطيني ان ينتبه الى فلسطينيته وان يأخذ أمره بيديه. لكن الآن انتبه الى ان مجموعتي الشعرية الثانية كانت بعنوان «عاشق من فلسطين» ولا أعرف من أين جاءني هذا التأكيد على الشيء الفلسطيني، خاصة كما قلت لك

أننا كنا ننظر إلى أنفسنا كما كان الاسرائيليون ينظرون إلينا كعرب.

سجل أنا عربي

❖ «سجل أنا عربي» احدى أبرز قصائدك المبكرة والأكثر شهرة، هناك من يقول انك لا تحب هذه القصيدة وتتمنى لو أنك لم تكتبها؟

❖ هذا غير دقيق، مشكلتي ليست مع القصيدة انما مع قارئها، أي أن محمولها «السياسي» والرمزي لا يشكل عبئا علي، لكن المشكلة هي مع القارئ الذي يتعامل معها على أنها بطاقة هويتي الشعرية، أي أن محمود درويش يعني بالنسبة الى قارئا معينا «سجل أنا عربي» حصرا، ولا يعرفني حتى الآن الا بها.. وسأحكي لك بصراحة حكاية هذه القصيدة التي تضعها في سياقها الفعلي، فقد ذهبت الى وزارة الداخلية لاستصدار بطاقة هوية أو لتجديدها، لا أذكر على وجه التحديد، وكان هناك استمارة على الموظف ملؤها وتتعلق بمعلومات عني، عن مكان وعن سكني وولادتي... الخ، الى أن سألني الموظف «القومية؟» أجبته «عربي»، فعاود السؤال وكأنما في نبرة السؤال وفي إعادته على هذا النحو استنكار، فقلت له مجددا وكان الحوار يجري بالعبرية «سجل أنا عربي»، خرجت من عند الموظف واعجبني الايقاع فبدأت في رأسي بتدوين القصيدة قبل أن أكتبها على قصاصة ورق في الباص في طريقي الى البيت، وكان بناء القصيدة يشبه الاستمارة، أي صفاتي والمعلومات المتعلقة بي، لكن الشعر لم يعد أشقر بل بات أسود وباتت كفي «صلبة كالصخر» وبات عدد أولادي ثمانية، كرد على الموظف، أي الذهنية الاسرائيلية، التي يغيظها كثرة أولادنا، حشدت في القصيدة كل ما يغيظ هذه الذهنية صرت أطور بطاقة هويتي الشخصية وأوسعها لتصبح بطاقة هويتي الجماعية، وجاء ذلك كله بشكل عفوي وعلى شكل ملاحظات سريعة، وكتبتها كخاطرة لا كمشروع قصيدة.

❖ كتبتها على القافية؟

❖ على عدة أوزان وقواف، لكن لم يهمني ان تكون قصيدة، أردتها صرخة تحد.. تركت هذه القصاصة جانبا ولم أعرها الكثير من الاهتمام، الى ان كان هناك مهرجان شعري في الناصرة يفترض أن أشارك به بقصيدة، ذهبت وألقيت قصيدة، ولاني كنت صغيرا، وكما يقولون اليوم هناك مطرب جديد صاعد، كانوا يقولون هناك شاعر جديد صاعد.. يقول كلاما، وكنت أحيانا أصعد المنبر بالشورت، لم يكن هناك علاقة بين شكلي ونصي، بسبب ذلك طلب الجمهور الي القاء قصيدة ثانية ولم يكن لدي، لكن في جيبي نص «سجل أنا عربي» فألقيتها، وحدث ما لم أكن أتوقعه، شيء يشبه الكهرباء شاع في الجو، الى حد ان الجمهور طلب مني اعادة القصيدة ثلاث مرات، يبدو إذن أنني كنت اعبر عن مكبوت بسيط جدا، لكن غير معبر عنه.

❖ كان شعورك العفوي حين كتبت؟

❖ تماما، لكن أقولها لك بصراحة من قرر أن هذه قصيدة هم الناس وليس أنا.. هم الذين قالوا لي هذا شعر، أنا كنت أسميه نصا قبل أن يشيع مفهوم النص، من يومها واينما أذهب يثار هذا الموضوع ويطلب مني القاء هذه القصيدة، وهذا المطلب يتجاهل. انني مررت بتجربة جديدة، دخلت مع «العصافير تموت في الجليل» في الغنائية الخافتة «مطر ناعم في خريف بعيد..».

❖ أي ليس الجملة الضارية، بل النص المشغول؟

❖ أي البحث عن الشعر، ولكن هذه القصيدة كانت دائما بمثابة العقبة..

❖ طاردتك؟

❖ تماما، هنا في بيروت او في العالم العربي.. فكنت أخاف من أن تشكل عائقا يمنع القارئ من متابعتي.

❖ لكن رغم ذلك للقصيدة فضل كبير عليك؟

❖ لا انكر ذلك فهي التي عرفت الناس علي، لكن هذا لا يعني ان أبقى، أو أن يبقى شعري، اسيرها.

أحن إلى خبز أمي

❖ هناك قصيدة أخرى لا تقل شهرة عن «سجل انا عربي» هي «أحن إلى خبز أمي» وهي أيضا من بين القصائد التي تطلب باستمرار منك حتى انك في أمسية البلمند اخيرا نصبت فخا للجمهور بان قلت مطلع القصيدة، لكن يبدو ان هذه القصيدة لا تشكل عبئا عليك؟

❖ لا تزعجني، وسر انتشار هذه القصيدة انها غنيت ولو

بقيت قصيدة في كتاب لكان التعامل معها اختلف.

❖ **لكن هناك قصائد أخرى غنيت، ومع ذلك لا تحوز الشهرة نفسها او الموقع نفسه عند الناس.**

❖ هذا صحيح فـ«سجل انا عربي» غنيت مرات عدة وصنعت غناء سيمفونيا، فكانت القصيدة أهم من الأغنية، قوتها كانت في ذاتها وصارت خطرا علي وعلى تطوري إذ أرادني الناس أسير هذا المناخ التعبيري. لكن غناء قصيدة «أمي» من ناحية أخرى خدم القصيدة، وعرف الناس على وجه آخر لي ولعبارتي الشعرية.

❖ **لديك مشكلة في تكرار المناخ او العبارة نفسها، هناك شعراء يبقون أسرى التطلب الجماهيري؟**

❖ هذه مشكلة، وأنا أقول دائما لا أحد ينجو من التكرار والا تكون القصيدة فعلا عمل وحي، أي ان الشعراء الأنبياء فاتحون خطا مباشرا مع الغيب.. لا أحد ينجو من التقليد خاصة في البدايات، حيث لا تكون شخصيته الشعرية تكونت بعد، وأنا لا أرى خطرا في التقليد، الخطر الحقيقي هو أن يقلد الشاعر نفسه، إذ أن تقليد الذات خاصة مع بلوغ النضج هو تعبير عن عجز لا عن طموح وعودة الى الخلف وتجمد، تقليد الآخر هو عبارة عن تقدم وطموح، أضف الى ذلك أن تقليد الذات واع، أما تقليد الآخر غير واع دائما، أحيانا تدخل قراءاتك الى نصك من دون ان تدري حتى..

❖ **ليس الشاعر وحده هو المسؤول، فهناك الجمهور الذي يحبس الشاعر في تعريف واحد واطار واحد، وبالتالي يشعر الشاعر انه اذا خرج من هذا الاطار سينتهي، أي أن هناك تواطؤا بين الشاعر والذائقة العامة؟**

❖ لكن الذائقة العامة ليست نهائية، أنت تصنع الذائقة العامة، الشعراء يصنعون هذه الذائقة ويطورونها ويبدلون في مساراتها، فاذا لم تضف شيئا استفزازيا حتى على نصك لن تتغير هذه الذائقة، فالذائقة العامة تجاه نص كل شاعر، وأتحدث عن نفسي هنا، إذ هناك علاقة خاصة بيني وبين جمهوري.

❖ **هناك توقع دائم؟**

❖ إذن أنا السيد في التحكم بهذه الذائقة وواجبي ان أغير هذه الذائقة، أما حين نتحدث عن تغيير الذائقة العامة بشكل عام فهناك صعوبة وتحتاج بالتالي الى حركة شعرية كاملة تساعد على التغيير، لذلك أتحدث عن علاقة محددة بين شاعر معين وجمهور أختاره بشكل حر وتلقائي، على هذا الشاعر أن يقدم باستمرار اقتراحات مقنعة لهذا الجمهور بانه ما يزال مرتبطا به، وان العقد بينهما لم يفرط.. **انا أخاطب باستمرار جمهوري هذا وأقول له «حسنا احترم ما تعرفه، لكن اقترح عليك تغييره، لأن التوقف جمود والجمود موت** وأنا أكبر في وعيي وثقافتي ومشروعي وفهمي للشعر.. هذا تخصصي أيها القراء وليس تخصصكم انتم تمارسون مهنا أخرى، لذا اسمحوا لي ان اقترح عليكم شيئا آخر. بالتالي الصدمة مطلوبة دائما، وقد تستغرب في تجربتي ان كل نص يثير صدمة لدى القارئ بسبب انزياحه بهذه الدرجة او تلك عما يعرفه، ثم يأتي نص بعده فتجد القارئ يطالبني بالنص السابق الذي أثار من قبل عنده صدمة، وإذن أنا أقوم بتراكمات أساسها الحقيقي ان هناك ثقة بيني وبين قارئي، وقارئي ليس واحدا بل يتحول، هناك باستمرار قارئ جديد، وأنا ألاحظ أن قاعدة قرائي تتوسع لان النخبة في العالم العربي تتسع بدورها.

❖ **في أية حال هذا ما جعل أعمالك الأخيرة تجد قبولا واسعا على الرغم من أنها تقوم على أرضية مختلفة؟**

❖ قد تستغرب إنني اليوم أكثر توزيعا وانتشارا، لان النخبة كبرت والقارئ النوعي كثر، ثم انني اقنعت قرائي بانني في الجوهر لم أتغير، لكن أنا لدي طموح شعري مستمر، لذلك اقول ان انجازي الأكبر ليس في ايقاعاتي ولا تراكيبي بل في قدرتي على التواصل مع قارئ جديد ومختلف، وعلى ان اصطحب هذا القارئ في رحلتي وطموحي الشعريين، بحيث بات هو نفسه يطالبني بالتطور والتغير المستمرين، لا أتوقع بالتالي أن يكون قارئ «سجل أنا عربي» هو قارئ «الجدارية» أصبح هناك قارئ آخر «سجل أنا عربي» راح وحل محله قارئ آخر.

❖ **لكن القارئ الأول ما زال موجودا؟**

❖ بطبيعة الحال اذ انك حين تقول قارئي لا تتكلم عن شخص، فهناك أشخاص تغيروا، هناك أشخاص ترجلوا من القطار وصعد آخرون هناك أناس صعدوا في المحطة

الاولى، وغيرهم في الثانية وغيرهم في الثالثة... الخ.

تقدير

❖ **منذ منتصف الستينات بت شاعرا معروفا في العالم العربي والاعتراف بك وتقديرك الى تزايد مستمر من ذلك الوقت، أحب أن أعرف متى بدأ أمك وأبوك، وأهلك وعائلتك، بالنظر اليك بتقدير، إذ يحدث أحيانا أن نكون مقدرين على نطاق واسع لكن عائلتنا لا تقدرنا على النحو نفسه، متى بدأت تشعر انك مهم أو لك معنى في عيون أهلك بالذات؟**

❖ **منذ بدأت بدخول السجن، أهلي كانوا يعرفون أنني أكتب الشعر وأعمل في الصحافة، لكن شعورهم بأن ما أقوم به مؤثر هو حين بدأت بدخول السجن، وحين وضعت في الإقامة الجبرية صاروا يعاملوني كشخص له وزن، ولاحقا صاروا يسمعون شعري في الإذاعات فأدركوا أنني شخص مهم نوعا ما، واعتقد انهم بدأوا يقدرونني منذ ذلك الوقت، لكنهم لا يعبرون بالضرورة عن ذلك.**

❖ **هل كان لديهم مشكلة بسبب خلفيتهم الثقافية والاجتماعية مع كونك شيوعيا؟**

❖ اطلاقا، لم يكن لكلمة الشيوعي معنى ايديولوجي، بل معنى نضالي ووطني.

❖ **يتبادر الي الآن اننا لا نعرف الكثير عن دراستك؟**

❖ أنا لم أتلق دراسة جامعية، إذ توقفت عن الدراسة في الثانوية، وذلك للأسباب التي ذكرتها وايضا لانه لم يكن في مقدور أبي تعليمنا جميعا بسبب الكلفة العالية للتعليم في اسرائيل.. بالتالي كان علي أن أعلم نفسي بنفسي من خلال القراءات.. والمفارقة انني دخلت الجامعة لاحقا لاعطاء المحاضرات، لكنني لم أدخلها تلميذا.

❖ **أمك قرأت بالتأكيد أو سمعت «أحن الى خبز أمي» لكننا لا نعرف رد فعل أمك عليها؟**

❖ ولا أنا، حتى الآن لا أعرف..

❖ **لم تسألها؟**

❖ ولا مرة، لا تجيب.. لكن أخواتي قلن لي انها تفرح حين أكتب لها خاصة حين اسميها بالاسم كما في «تعاليم حورية».. علاقة اخواتي البنات بها مختلفة عن علاقتنا نحن الذكور بها، وهن ينادينها باسمها الأول، رافعين الكلفة معها، وهن يخبرنني انها تفرح كثيرا، لكنها لا تعبر عن ذلك أمامي..

❖ **هل تدرك انها بعد قصيدتك لها باتت أما استثنائية؟**

❖ لا أعرف شعورها، مع انها سليطة اللسان ولاذعة ودمها خفيف، لكنها لا تفصح بسهولة عن عالمها الداخلي.

❖ **هل يحزنك انها كبرت؟**

❖ لا ، كبرت أمي في غيابي مثلما كبرت في غيابها، ولا تنس اننا لم نر بعضنا قرابة ثلاثين عاما.

❖ **اطلاقا؟**

❖ كانت علاقتنا مقتصرة على المخابرات الهاتفية، ومرة رأيتها في القاهرة.

❖ **كيف تصف مشهد عودتك بعد هذا الغياب الطويل واستقبال أمك لك؟**

❖ حرصت لدى زيارتي الأولى لمناسبة المشاركة في تأبين اميل حبيبي على ان يكون دخولي صامتا أو متواريا، لذلك ذهبت الى البيت ليلا وقلت لأخي بألا يخبر احدا انني ذاهب الى البيت، لكن حال وصولي الى البيت ورؤية أمي لي حتى راحت تزغرد وكان هذا إشعار للبلدة كلها بأني رجعت.

❖ **هل بكيت؟**

❖ خبأت دموعي.

❖ **هل بكيت كثيرا في حياتك؟**

❖ كثيرا وما أزال ابكي.

❖ **تبكي أي تذرف الدموع أم تخبؤها؟**

❖ اذرف الدموع.

❖ **ما الذي يبكيك؟**

❖ أشياء كثيرة، أحيانا حين أشاهد التلفزيون وأرى مشاهد الانتفاضة، مشهد محمد الدرة ابكاني مثلا، وقد يفاجئك ان الأفلام العاطفية القديمة تبكيني.

❖ **متى بكيت آخر مرة؟**

❖ قد يفاجئك هذا، لكنني بكيت هنا في لبنان خلال أمسية البلمند، فخلال القائي المقطع الذي أقول فيه «وانا وقد امتلأت بكل أسباب الرحيل/ فانا لست لي/ انا لست

لي» وحين وصلت الى العبارة الأخيرة غالبتني الدموع وفاجأتني ووجدتني ادير وجهي الى الجهة الاخرى لكيلا يرى الحضور ذلك. وهذه ربما هي المرة الثانية التي ابكي فيها على المنبر، ففي تونس في الثمانينات فاجأني البكاء أيضا، وبعض الذين كانوا حاضرين تلك الليلة قالوا لاحقا أن هيئة البكاء كانت بادية علي منذ اللحظة الاولى لاعتلائي المنبر، لكن أول بكاء جارف وغزير كان في ١٩٦٧.

❖ **وقت الهزيمة؟**

❖ مع طقس دخول دايان الى القدس، بدا المشهد أكبر من احتمالي ووجدتني منخرطا في بكاء عنيف شعرت معه أن جسدي كله يهتز معه، ولم أحس بالزمن وهو يمر علي على هذه الحالة.

الشعر العبري

❖ **هناك شاعر امريكي اختارك والشاعر اليهودي ايهودي مينوحين كشاعرين للسلام كيف تصف علاقتك بالشعر اليهودي؟**

❖ ماذا تعني بالسلام؟

❖ **أعني ان هذا الشاعر الامريكي اختار قصيدة لك ووضعها في مقابل قصيدة أخرى لمينوحين يعبر فيها كل منكما ومن زاوية نظرته الخاصة عن توقه الخاص الى السلام والحرية وعن علاقته بالأرض.**

❖ حسنا.. علاقتي بالشعر العبري بدأت بطبيعة الحال من خلال الكتب المدرسية حيث كان هناك عدد من الشعراء المقررين في المنهاج، لكنني لم أكن أحب هذا الشعر، إذ كانت علاقتي به كعلاقة فضول، أحببت التوراة مثلا لانني وجدت فيها شعرية اكثر مما وجدت في شعر بياليك، الشاعر القومي في اسرائيل.. لم أحب شعره بسبب قوميته الشديدة التي تفوق احتمال شخص مثلي، فهو يغني للمكان، لفلسطين، ويحن إليها، بحيث لا يبقى لي شيء في المكان.

❖ **هناك علاقة مبتورة أصلا بهذا النوع من الشعر؟**

❖ تماما، فلغة بياليك تستولي على مكاني وأنا أولي هذا الحب والحنين للأرض، منذ البداية اذا هناك نوع من الجدار وأنا نفسيا كنت دائما ضد اختراق هذا الجدار، وبياليك هو شاعر مكشوف لا يضللك جماليا، وبالتالي ما لفت نظري الى الشعر العبري بعد المدرسة هو بالذات الشاعر الذي ذكرت، أي مينوحين، فهو شاعر كبير حقا.

❖ **حزنت حين مات مؤخرا؟**

❖ أسفت، لانه ليس هناك علاقة بيني وبينه، وأنا التقيته مرتين عابرتين فقط، وكان أنيقا ومهذبا، المرة الثانية كانت في نيويورك، واقتصر اللقاء على المصافحة، لكنني رفضت جميع الدعوات الى مهرجانات شعرية تجمعني به أو بسواه من الشعراء العبريين، وقد حاول أن يوسط بعض الأشخاص لكي اشارك، وكان هذا سبب اضافي لدي للرفض.

❖ **ماذا عن العلاقة الشعرية به، فهو يكاد يكون الوجه المقابل لك في الجهة الأخرى؟**

❖ مينوحين شاعر بارع في إخفاء حسه الايديولوجي، فهو يحاول أن يوظف اليومي والهامشي والانساني مكان الاسطورة اليهودية، وبالتالي فان شعره يقترح تعديلات شعرية على التوراة. فهو يفضل أن ينظر السياح الى رجل عادي يحمل سلة خضار بدلا من الآثار الرومانية، أي تسليط الضوء على إنسانية الإنسان، ولكن مع ذلك هو شاعر ايديولوجي، المشترك بيني وبينه هو اننا نتنافس، أو أن لغتي ولغته تتنافسان على المكان نفسه، هو يمتلك المكان بلغته وأنا امتلك المكان بلغتي، وحفريات لغتنا تلتقي أحيانا ونحن نحفر، لاننا نتصارع في نهاية الأمر على المكان نفسه، دائما كنت أقول أتمنى ان تكون حروبنا حروبا لغوية وشعرية ومن يملك جماليات أكثر، كنت أحب هذه المبارزة غير المقصودة بيننا، كنا دائما نلتقي عند ذلك الفراق، او نفترق عند ذلك اللقاء، لكنه شاعر كبير بلاشك، وهو الشاعر الأهم في الأدب العبري الحديث.

❖ **تقول لريتا في «شتاء ريتا الطويل» من «أحد عشر كوكبا»: «ضاع يا ريتا الدليل/ الحب مثل الموت وعد لا يرد ولا يزول» وتحدثها عن «لعنة الحب المحاصر بالمرايا» هل يحاصرك تأويل قصائدك الغرامية لريتا؟**

❖ أخشى أن يؤول الحب بصورة عامة الى موضوع من خارجه، وقصيدة الحب عندي تمثل البعد الانساني الذاتي

شبه الوحيد القادر على التعبير عنه وسط الصفة التمثيلية التي تحمله، ولكنني لا أستطيع أن أتحرر من ضغط التاريخ على المشاعر وعلى الهوية، وأحذر ألا أحول المرأة الى موضوعة، أتعامل مع المرأة ككائن إنساني، وأجري معها حوارا شعريا إنسانيا متكافئا بين كائنين إنسانيين. للأسف في ريتا تتداخل نساء عدة، صارت ما يشبه الشيفرة، لذلك أقلعت تماما عن الكتابة عنها لكيلا تتحول الى «سجل أنا عربي» عاطفية.

❖ **في «أنا يوسف يا أبي» من «ورد أقل» تقول «اخوتي لا يحبونني» هناك التباس قائم حول هؤلاء الاخوة، هل نستطيع ان نعرف من هم؟**

❖ هذا هو السؤال الوحيد الذي لا أريد الاجابة عنه لانه يحرج اخوتي ويحرجني، ولكنهم بالتأكيد ليسوا اشقائي، أي ليسوا اخوتي في العائلة.

❖ **أظن أن هذه اجابة؟**

❖ ربما.

❖ **ارتبطت بصداقة بياسر عرفات، ألم يخفك ارتباط اسمك به؟**

❖ لا اعرف، لا يستطيع الشاعر أن يقول إنه صديق لقائد أو حاكم، لان الشروط غير متكافئة، ولكن تعاملي مع ياسر عرفات فيه الكثير من البعد الانساني، وعنده من لياقة السلوك ما ينسيني انني أمام زعيم، بل أمام انسان.

❖ **بعض الخبثاء يقول إن «مديح الظل العالي» كتبت له؟**

❖ لا.

❖ **ظل من إذن؟**

❖ هو ظل المقاتل والفدائي وهذا واضح في القصيدة.

تأثرات

❖ **هل تأثرت بالعمق بشعراء غربيين بمعنى هل ثمة من الشعراء الغربيين من تعتبره من روافد عبارتك الشعرية؟**

❖ بالطبع، لا يمكن فهم شعري اذا لم تفهم مرجعياته، أكثر شاعر تأثرت به في شبابي الشعري هو لوركا، تعلمت منه تغيير وظائف الحواس في اللغة، تعلمت الشفافية التعبيرية، أي كيف تستطيع جعل شيء ثقيل ومادي في غاية الخفة كالفراشات، لوركا ادخلني عالم الفراشات، كيف يصير البحر فراشة، والغابة فراشة، والمقعد فراشة، شاعر مائي بامتياز، شاعر آخر هو بابلو نيرودا علمني سلوك الطرق الوعرة، تلك الغنائية المتصاعدة في رحلات كبيرة، على طرق الملاحم، صعود المنحدرات والجبال والعناصر.

❖ بالنسبة الى لوركا يبدو أحد أكثر الشعراء التي التصقت صورتهم الشخصية بشعرهم، بمعنى ان سيرته وصورته هما رافدان اضافيان في قراءة شعره، هل تعلمت ذلك منه أيضا، بمعنى هل طمحت الى ان تكون صورتك على صورة شعرك؟

❖ لم أتأثر بشخص لوركا، وحتى وقت لاحق بدأت في قراءة السير والانسحار بها ومنها سيرة لوركا، لكن هذه المعادلة، أي الصورة والنص، لم تكن بين ما تعلمته من لوركا، علمني شعره، هناك ذات النبض الداخلي الذي يحيل الاشياء الى خفة مطلقة كما قلت لك، ثم تعلمت مع نيرودا قوة الشكل، وانه لا حدود للاندفاعات الكبرى للشاعر، وهذه غير موجودة عند لوركا.

❖ **تحدثت في بداية حوارنا عن ناظم حكمت؟**

❖ جذبتني انسانيات ناظم حكمت، لكنه خرج بسرعة مني ربما لشدة ما اصبح موضة، لكن الآن استعدته واكتشفت ان شعره في الواقع اهم من صورته في الشعر العربي، اهم بكثير.

❖ **ماذا عن ت.س . إليوت؟**

❖ **من بين الشعراء الانجليز سحرني إليوت بصورة خاصة، حاولت أن أكون أقرب عاطفيا الى نص أودن، ان اعلم نفسي حبه، بسبب يسارية هذا الاخير ويمينية او محافظة إليوت، لكنني ملت في النهاية الى اليوت.**

❖ **ما الذي اعجبك في نصه؟**

❖ إليوت منظومة شعرية كاملة، ومنه تعلمت تلك العلاقة الفريدة بين النثر والشعر، أي كيف يتحول الشعر الى نثر الحياة، أي أن الشعر يتسع بنثر الحياة، أضف الى أن إليوت صاحب مشروع يمكن اختصاره في نظريته الغامضة حول المعادل الموضوعي، أي حين يكون هناك شيء موضوعي، حدث ما، يخفف حدة اندفاع العواطف، النقد بشكل عام لم يجد حتى الآن تحليلا كاملا.

❖ هناك شعور بأن إليوت بالنسبة الى المتلقي العربي والحداثة العربية بقدر ما فتح أبواب الحداثة أقفل أخرى، بمعنى أن جزءا كبيرا من الحداثة العربية علق عند حدود «الأرض الخراب».

❖ هناك الكثير من التقويمات والاحصاءات التي تضع إليوت كأحد أكبر القامات الشعرية في عصرنا الحديث، المشكلة كما قلت في التلقي،إذ لا نستطيع أن نطالب إليوت بألا يكون عظيما الى هذا الحد مثلا.

❖ هل تشعر انك اقفلت أو فتحت أبوابا؟

❖ لم أفعل في الشعر العربي ما فعله إليوت، لا أدعي شيئا من هذا النوع.

❖ قرأت ازراباوند؟

❖ قرأته وتعبت في قراءته، باوند كمشروع شعري ونظرية أهم منه، كانجاز شعري، وهذه النظرية تتجلى في أناشيده، اقتراحات باوند الثقافية والشعرية أكبر بكثير من انجازه الشعري.

قصيدة النثر

❖ لم تدخل في سجالات مع قصيدة النثر؟

❖ لا ينبغي لي فعل ذلك، هناك من اتهمني سابقا بالعداء لقصيدة النثر، لكن الدليل الوحيد على «عدائي» لقصيدة النثر هو انني لم اكتبها، **بالنسبة لي أهم ظاهرة شعرية وأهم اختراق شعري في العالم العربي تمثل في قصيدة النثر، لكن بقدر ما تطورت قصيدة النثر بسرعة بقدر ما دخلت بسرعة في أزمة، قصيدة النثر كابداع ليست هي المشكلة، لكن المشكلة ربما أن قصيدة النثر لم تخلق نظامها.**

❖ لكنها في طبيعتها ضد النظام؟

❖ ضد النظام له نظام، اذ ليس هناك كتابة لا موسيقى من دون نظام، والنظام لا يحدده الفهم العام بل كل شاعر في حد ذاته، المشكلة الثانية في قصيدة النثر ليست في سؤال ابداعيتها أم لا، واعتقد ان هذا السؤال حسم منذ زمن طويل، لكن في عصبويتها احيانا. فقصيدة النثر تبالغ احيانا في نفي كل ما عداها، وهي لا تعرف الشعر الا اذا كان نثرا، ولا تعرف الحداثة الا اذا كانت نثرا، أي انها اقفلت الخيارات الاخرى، وفهمت الايقاع على انه لا يأتي الا من الداخل. هذه مسألة للنقاش، فحتى الايقاع الداخلي يمكن ان يأتي من الوزن، لم لا. فالايقاع ليس المسطرة والقاعدة، بل طريقة تنفس الشاعر، خذ مثلا معلقة امرئ القيس المكتوبة على وزن واحد، البحر الطويل، هذا الوزن فيه ايقاعات كثيرة، تتبدل بحسب تبدل نفس الشاعر وعبارته، اذن لماذا نعادي الوزن الى هذا الحد؟ الوزن هو اداة قياس لا اكثر والايقاع يمكن ان يتشكل من الوزن نفسه. لذلك الرفض المطلق في قصيدة النثر للتعامل مع ايقاع قادم او مقاس بالوزن. اظن هذا ترفا، لكن هذا لا ينفي انني احب قصيدة النثر، واذا قمنا باحصائيات نجد انها الاكثر حضورا.

❖ هل فرضت عليك قصيدة النثر للسبب الذي ذكرت نوعا من التحدي؟ أي بسبب الاقبال الواسع عليها هل خشيت ان يصبح شعرك خارج البوصلة؟

❖ لم أخف، لكنني اضطررت ان اقف ابداعيا في حالة دفاع، قصيدة النثر هي التي عادتني، وبالاحرى ليست قصيدة النثر، بل بعض شعرائها الذين اتخذوا موقفا هجوميا، المعالجة هنا لم تكن سجالية او نقدية، بل ابداعية، فما احاول القيام به هو كتابة قصيدة نثر بالوزن، لكي اقول ان الوزن يستطيع قول كل شيء ثم انني أحاول اجراء نوع من المصالحة، ولا يشكل علي نظامي الشعري أي ثقل، فلا استطيع العمل من دون نظام.

❖ ألم يغرك كتابة قصيدة نثر؟

❖ بم يفيدني هذا الامر؟ استطيع في قصيدة ان اغير بعض المفردات هل تصبح قصيدة نثر، هل تصبح قصيدة نثر، هذا سؤال مطروح عليكم.

❖ تبقى الغنائية الخارجية رغم ذلك؟

❖ لا ، فهذه تزول مع زوال الوزن، فعندما يكف الايقاع عن ان يكون معروفا لا يعود مسموعا، حين ترى ان هذا غير موزون تقول انه شعر نثر، هناك أيضا ما يمكن ان نسميه بالنثر الموزون، شعر ابي العتاهية هو نثر موزون مثلا، في اية حال اقتراحي ان نتوقف عن هذه السجالات، ما ينقصنا هو ان نجد حلولا لهذه المشكلات لا حلولا نظرية.

❖ هل تابعت السجال الدائر حاليا في مصر حول قصيدة النثر؟

لم اتابعه، وكما قلت ينبغي ان تتوقف هذه السجالات، انا استمتع بالكثير من تجارب شعراء النثر اكثر ما استمتع بتجارب الشعر الموزون، واظن انه حتى قصيدة النثر ينبغي ان تتحرر من تحديدات الاسم أي نفي صفة الشعر عنها والقول بالقصيدة، لماذا القول قصيدة النثر؟

فالقصيدة هي تحقق الشعرية في الشكل؟ لنسم قصيدة النثر شعرا فحسب ولدي ملاحظة هنا. أيضا ان قصيدة النثر تغري بالسهولة، اذ ينتج الكثير من التجارب التي هي اقرب الى الخواطر، من دون البحث الشعري او تصور ما عن الشعر، وهذه التجارب بحاجة للدفاع عن نفسها ابداعيا.

❖ كتبت المقالة بكثرة، لكنك شعرا لم تجنح الى التنظير، هل كان هذا خيارك؟

❖ كان خيارا واعيا منذ البداية، اخاف ان اسجن نصي الشعري في نظريته، اخاف ان تصبح النظرية سابقة على النص، اذ اذا كنت منظرا مهما كنت منفتحا على سائر الخيارات فانت منحاز الى خيارات النظري، واذا ملت الى تجارب اخرى تكون كمن يدمر نظريته. وهذا لا ينفي ان هناك شعراء كبارا اشتغلوا في التنظير ومنهم الايطالي العظيم مونتاليو واودن واوكتافيو باث الذي اشعر ان تنظيره اهم من شعره، بالتالي لست ضد التنظير لكنه ليس خياريا.

ورطات

❖ متى شعرت خلال تجربتك الابداعية انك في ورطة انك وصلت الى حائط مسدود بسبب تصورات او متطلبات شعرية معينة؟

❖ حين تمر في هذه الورطة من الافضل الا تكتب، وانا اعيش في هذه الورطة منذ البداية، بل انني اقفز من ورطة الى اخرى، وانا كثير الاحباطات وليس لدي ضمانات نهائية فيما يتعلق بشعري.

❖ هذه الورطات تولد شعرا احيانا، ورطات جدلية؟

❖ نستطيع ان ننظر هنا لنقول ان الكلام على ازمة في الشعر لا معنى له، لان الشعر في أزمة دائمة، ووعي الشاعر بأزمته يساعده على تجاوزها، الازمة ملازمة لكل عمل ابداعي، ازمة الافق غير المضمون.

❖ هل تتخلص من قصائد لا ترضى عنها؟

❖ كثيرا، مثلا «لماذا تركت الحصان وحيدا» كان نحو ستين قصيدة وتخلصت من نصفه تقريبا، فأنا محرر صارم لشعري. الكتابة الاهم عندي هي الثانية، الكتابة الاولى هي الكتابة الحرة، والكتابة الثانية هي الامتع التي اهتم فيها في بناء النص وفي الامساك اكثر بايقاعه، والكتابة الثالثة هي التنقيح النهائي وهذه اقوم بها بعد عرض عملي على عدد من الاشخاص، وخاصة على اشخاص لا علاقة لهم بالشعر، أي عينات قراء عاديين.

❖ ماذا تطلب من هذا القارئ العادي؟ رأيا نقديا؟

❖ لا، اسأله بعد ان أريه النص هل ذكرك هذا النص بي، هل هناك ما قرأته في هذا النص عندي من قبل. مثلا «الجدارية» اقرأتها لاحد الاصدقاء الذي لا علاقة له بالشعر، فقال لي انه يشعر انه قرأ سابقا الصفحات الثلاث الأولى فحذفتها من دون تردد، لانني بت أشعر مثله ان هذه الصفحات مكررة.

❖ ماذا تفعل حين تمتنع عليك الكتابة؟

❖ اتوقف تماما، مرة في بيروت بقيت نحو اربع سنوات بلا كتابة، الشعر كالجنس لا يعاند، مكابدته وقسريته تضران به.

❖ هل تشعر انك حين تريد كتابة نص جديد، في حال امتناع الكتابة، تلجأ الى مشاعر النص السابق؟

❖ لا . حين اريد كتابة نص جديد ينبغي ان اكون ابتعدت تماما عن النص السابق، احتاج الى المسافة الزمنية والخروج تماما، بل التمرد تماما على المشروع السابق، احتاج الى ان انظف نفسي من تاريخي، اقرأ كثيرا في هذه الفترة، واطلع على الكثير من المراجع، وهذا ما فعلته مثلا قبل وخلال كتابة «احد عشر كوكبا» القراءات التاريخية تقربك من المكان وزمنه، تشعرك انك ملتصق به.

❖ هل زرت غرناطة مثلا بعد كتابتك عنها؟

❖ زرتها بعد سنتين تقريبا من كتابة النص، وجدت المكان نفسه كما تخيلته، الشيء الوحيد الذي لم يعد موجودا كان الرياحين، اما عدا ذلك فكان لدي الشعور بانني أزور المكان للمرة الثانية.

❖ هل تصيبك حالات انفعالية حين تتوقف عن الكتابة،

هل تصطدم بالآخرين مثلا؟

لا، يبقى انفعالي داخليا ونصيحتي في حالة كهذه الا يقرأ الشاعر شعرا، **وانصح الشعراء الشباب خاصة بقراءة كل شيء من الجغرافيا الى التاريخ الى السياسة الى جيولوجيا البحار، اكثر مما يقرأون شعرا، لان جمال الشعر في ندرته، وليس في متناول اليد.**

❖ **لا تنصح اذن بان يقرأك الشعراء الشباب كثيرا؟**

❖ كل شغلي لن يؤدي الى اشباع احد.

❖ **هل تشعر ان النقد افاد تجربتك الشعرية، هل كان هناك نقد حقيقي لشعرك؟**

❖ اتطلع الى ان استفيد من النقد، ولكن اغلب نقادي هم اما مداحون او هجاؤون او قراء سيرة شخصية، او قراء ومؤولون لسيرة المعنى اكثر مما هم قراء لمكونات النص الشعري، وان كنت اعلق املا كبيرا على صبحي حديدي وغيره من الشعراء.

❖ **تقرأ الرواية؟**

كنت في السابق، لكن لم يعد لدي الكثير من الوقت، تحتاج الى وقت لتستمتع بشرط الرواية، أي المتعة.

❖ **هل هناك روائي تعتبره من روافدك الشعرية؟**

❖ لا.

❖ **تشاهد المسرح او تقرأه؟**

❖ أحيانا ، لكن لدي شعور بان المسرح انتهى.

❖ **في العالم؟ نعرف ان هناك حركة تتجدد في اماكن كثيرة من العالم.**

❖ لكن ليس في العالم العربي.

❖ **أصدرت الكثير من المجموعات خلال حياتك هل أنت نادم على نشر احداها، هل تتمنى أن يكون بعضها خارج تاريخك؟**

❖ لو افترضنا ان شيئا من شعري لم ينشر وأردت نشره الآن لنشرت المجموعات الأربع الأخيرة ربما، وحتى هذه المجموعات لكنت نشرت مختارات منها وليس كلها.

محطات

❖ **هل تستطيع تحديد محطات تطورك الشعري؟**

❖ المحطة الأولى كانت حين كتبت «العصافير تموت في الجليل» الذي اعتبرته قطيعة بالنسبة الى عملي السابق.

المحطة الثانية هنا في بيروت مع «انتحار العاشق» لكن هذه المحطة اجهضت، بسبب الحرب والأجواء النفسية الضاغطة. محطة أخرى ربما كانت في «ورد اقل»، وبعدها جاء اشتغالي على التاريخ ابتداء بـ«أرى ما أريد» و«أحد عشر كوكبا»، ثم جاءت السيرة الذاتية في «سرير الغريبة» و«لماذا تركت الحصان وحيدا» و«الجدارية».

❖ **هل ستتابع في السيرة الذاتية؟**

❖ أفكر في المتابعة لجهة ان لا عودة الى الحيوات السابقة، ازمة الشخص تتغير ولا عودة على ما كانه هذا الشخص، استطيع القول ان الشعر الصافي، أي البحث عن الشعر الصافي، البلوري، بدأ هذا السعي من «أرى ما أريد».

❖ **هل كانت بيروت مؤثرة في تجربتك؟**

❖ عشت بيروت في الحرب، لذلك لا أستطيع القول أنها كانت مؤثرة، بمعنى أنني لم استطع القيام بمشروع متواصل هنا في بيروت.

❖ **قلت لي في حلقة سابقة انك بدأت فتى في محاكاة المعلقات، هل ما زال طموحك كتابة معلقة؟**

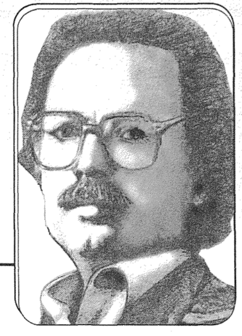
❖ كتبتها بالفعل في «الجدارية»، فالمعلقة هي ما يعلق على جدار، هذه القصيدة كتبتها مفترضا انني لن أكتب بعدها، أي ان هذه شهادتي الشعرية وأثري الشعري.

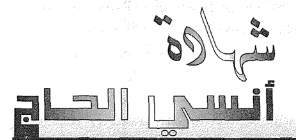
❖ **أين أنت متجه شعريا، الى جدارية أخرى؟**

❖ اتجه الى شيء أبسط، وهذا أفضل لي، لأنني لا أستطيع مواصلة الصعود، فأنا لست متسلق جبال دائما، يستطيع المرء أن يتسلق جبلا عاليا، ثم يذهب في نزهة الى أحد الحقول أو الحدائق، جميلة الحدائق.

❖ **لن تتوقف عن الكتابة؟**

❖ حين أشعر أنني غير قادر على الكتابة أتوقف تماما، أو أتوجه نحو النثر، ولدي بالفعل حنين الى النثر، وأتمنى أن أفشل شعريا لاتجه الى النثر، لانني أحبه وأنحاز اليه واعتبر ان فيه أحيانا شعرية متحققة أكثر من الشعر نفسه.





شهادة
أنسي الحاج

هذا هو عالمي الداخلي الذي أتحدى أي ناقد أن يتجرأ على كشفه

نوري الجراح *





❖ بعد ثلاثين سنة من كتابتي الشعر لا يتحدث الباحثون في شعري إلا عن مقدمة (لن).. !

❖ أنا معجب بكل الشعراء الصادقين بصرف النظر عن درجة إلتقائي بهم أو اختلافي عنهم.

❖ لم أكتب نصوص (لن) لأصرع الأدب العربي أو لأدمر التراث أو لأخرب اللغة، بل لأعبر عن الحب ولتنشر في جريدة يومية !

❖ جذوري الشعرية عربية وليس لها علاقة إطلاقاً بالقصيدة الأجنبية.

❖ أدونيس وأنا أطلقنا تسمية قصيدة النثر لنعطي القصيدة نوعاً من الوجود الشعري، ونوعاً من الهوية ! وبالاستعانة بسوزان برنار استطعنا أن نقترب، مبدئيا، من الشروط المعقولة للخروج من الفوضى.

❖ توفيق صايغ شاعر عميق ومجدد وجريء وفضلاً عن ذلك فهو مثقف كبير.

* شاعر من سوريا.

❖ لولا مجلة (شعر) لكانوا اعتبروني شاعراً وجدانياً!
❖ أبحث عن الكتاب المتوترين لأنني شخص ملول جدا.
❖ جبران يشعرني بالضجر...
❖ فؤاد سليمان أحد الذين أثّروا فيَّ وجعلوني أكتب ما كتبت.
❖ عندما أقرأ ما يكتب عني لا أجد إلاّ الشتائم أو الإسقاطات والاتهامات التي تعكس رغبات كاتبيها. لم يدخل أحد إلي تجربتي ذاتها!
❖ الذين كتبوا عني لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث، فمرة يقولون إنني تأثرت بكتاب سوزان برنار (قبل أن يصدر كتابها!) ومرة أخرى يقولون إنني متأثر بأنطونان أرتو!
❖ بروتون أكثر الشعراء الأجانب تأثيراً فيَّ.
❖ أنا شخص معرض للتأثر بكل جميل أقرأه ولأي كائن كان.
❖ لا يوجد بحث حول التجربة الإنسانية عندنا.. هناك وقوف علي العتبات والأبواب فقط...
❖ لو كنت أملك قانوناً يخولني منع الأخرين من كتابة (قصيدة النثر) لفعلت..!
❖ ليس مهماً في أي شكل تكتب ولكن المهم أن يكون ما تكتبه شعراً.
❖ كنت أظن أن لا أجمل من الحب حتى اكتشفت الحرية.
❖ الخلاص من الضوابط التقليدية لقصيدة الوزن لا يعني القضاء على قصيدة الوزن نفسها.
❖ «لن» هو كوابيس الطفولة والمراهقة... انتهيت من ذلك فشفتْ لغتي وتصفّتْ.
❖ عندما كتبت (لن) كتبته وكأنه كتابي الأول والأخير... هو كتاب مخيف فأنا لا أقرأه الآن!
❖ الباحث عن الوحشية لن ترضيه كتاباتي الأخيرة...
❖ منذ البداية أسعى إلى خلق التوازن بين الشر والخير، لا أريد أن أتنازل عن أحدهما!

أنسي الحاج شاعر مؤسس وصاحب تجربة فاتحة في الكتابة الشعرية العربية الحديثة. فهو منذ أن أصدر ديوانه الأول (لن) في سنة ١٩٦١ بعد عام واحد من صدور الديوان الأول لمحمد الماغوط (حزن في ضوء القمر) كرّس اسمه في طليعة كتاب القصيدة الجديدة، وتحول هو والماغوط إلى الشاعرين الأكثر راديكالية وطليعية في العربية. وبالتالي باتا لاحقاً، مع أواخر السبعينات خصوصاً، إلى الأكثر إغراء بالنسبة إلى شعراء قصيدة النثر العرب الذين أخذوا يفتشون عن أسلاف متمرّدين في اللغة وعلى اللغة، وصولاً إلى «نص مضاد» على حد تعبير بعض النقد.

تجربة كل من أنسي الحاج والماغوط لم تطلعا من فراغ جمالي فقد سبقتا بنصوص وأسماء عدة نشرت نتاجها الأول ما بين ١٩٤٨ - ١٩٥٨ مهدت لهما في سياق ما اصطلح على تسميته يومها بالنثر الشعري أو الشعر المنثور، أو قصائد النثر: ثريا ملحس (النشيد التائه - ١٩٤٨) (قربان - ١٩٥٢) (الأردن)، توفيق صايغ (ثلاثون قصيدة) ١٩٥٤ (فلسطين)، سليمان عواد (أغاني بوهيمية - ١٩٥٦) (سورية)، فؤاد سليمان والياس زخريا (لبنان)، فضلاً عما شكله نثر جبران، والريحاني ويوسف غصوب من مقدمات أبكر.

هذه الشهادة أخذتها من أنسي الحاج بالاشتراك مع صديقي الشاعر أمجد ناصر، سنة ١٩٨٨ خلال زيارة للشاعر إلى لندن أثناء التحضير لإصدار مجلة (الناقد) التي كنا قد اجتمعنا لتأسيسها بدعوة من الكاتب والناشر رياض الريس. كان اهتمامنا - أمجد وأنا- في تلك الأيام، ومعنا كل من صلاح فائق وسركون بولص منصباً على البحث في جذور قصيدتنا ومصادرها الجمالية والفكرية، وكنا في تلك الفترة على اتصال متقطع مع كل من عباس بيضون وعبده وازن في بيروت للاسباب نفسها. يومها كان انشغالنا كبيراً بمراكمة ما أسميناه في ذلك الوقت بـ«وثائق شعرية» فكانت أولى تلك الوثائق أول ندوة حول قصيدة النثر يعقدها شعراء عرب حتى ذلك الوقت. وقد انعقدت الندوة في بيتي في ٩٠ شكسبير أفينيو وأدارها أمجد ناصر وشارك فيها صلاح فائق، وسركون بولص وأنا، وقد نشرها يومها في جزءين في مجلة (الأفق) الفلسطينية التي كانت تصدر من قبرص ويحرر ورقاتها الثقافية، وشكل صدورها دعوة لاحياء نقاش جاد حول قصيدة النثر.

شهادة أنسي الحاج هذه لم تنشر في تلك الأيام لكنها ضاعت بين أوراقي فترة طويلة من الزمن إلى أن عثرت عليها في لندن العام الحالي لدى الصديق الناقد حسام الدين محمد الذي اهتم بحفظ بعض أوراقي، فله الشكر. وهي تضيء تجربة أنسي الحاج الرائدة، وتكشف عن فهمه للشعر وطبيعة عمله على نصه، فضلاً عن أنها تكشف عن بعض مصادره ومراجعه بشيء كثير من الجرأة والحرية في التصريح طالما عودنا عليهما هذا الشاعر.

❖❖❖❖❖

١- حول الوزن وموسيقى قصيدة النثر

بدأت في كتابة هذا الشكل الشعري قبل أن نطلق عليه تسمية (قصيدة النثر)، وكنت أنشر مثل هذه القصائد في المجلات الأدبية في منتصف الخمسينات قبل أن تصدر مجلة (شعر) بسنتين أو ثلاث سنوات، وكنت أعبر عن نفسي بصورة تلقائية من خلال هذا الشكل الشعري وأنا ما أزال على مقاعد الدرس، فقد كنت أرتاح فيه وأجد نفسي من خلاله. وخلافاً لما قد يظنه بعض النقاد، ففي نفسي إيقاعات عديدة تتناوب بين الشكل الغامض والشكل الأكثر وضوحاً. وهذه الإيقاعات لم أكن أجد لها موقعاً يتناسب حقيقة مع نفسيتي وتفكيري في الايقاعات العربية التقليدية. وهنا عليَّ أن أوضح أن هذا الاستنتاج لم يأت من خلال تجربتي وممارستي للإيقاعات التقليدية، وإنما جاء من خلال دراستي أولاً وقراءتي للشعر العربي. أنا أحب الإيقاع ولم أكتب قصيدة نثر واحدة إلا وفيها إيقاع، بل وأكثر من ذلك يمكنني القول إن قصائدي تتوافر على الوزن. ليس كما في قصيدة الذئب التي قصدها السؤال، بل إنني أتحدث عن أوزان غير تقليدية كما هو الحال مع بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهذه يمكن أن نسمِّيها (أوزان شخصية) غير أنها تبقى أوزاناً في النهاية.

ولو نحنُ رجعنا إلى الأوزان العربية التقليدية لوجدنا أنها وضعت استناداً إلى قصائد كانت موجودة قبل الوصول إلى تقنين الأوزان المعروفة، فكان لكلِّ شاعر عربي إيقاعاته الخاصة التي يكتب قصيدته على أساس منها.

إذن أستطيع القول إن قصائدي تنطوي على أوزان وليس على إيقاعات فحسب، فالإيقاع موجود في أي كلام نثري مثل الخطب والمقالات وما شابه ذلك إنه إيقاع الدورة الدموية لصاحبها. وهنا أسارع إلى التنبيه إلى أن هذه الأوزان التي أتحدث عنها ليست أوزاناً صالحة للقياس عليها أو لاعتمادها وتقنينها. إنني أبالغ قليلاً في القول لأؤكد أن كتابتي لهذا النوع من الشعر لم تكن خارج الإيقاع الموسيقي تماماً، ولا هي عزوف عن الموسيقى تماماً، ولا هي ثورة تجهز على الموسيقى، وإنما هي موسيقى أخرى أسميناها في ذلك الوقت الموسيقى الداخلية... ربما كان ينبغي أن نستدرك في تسميتها ما تتوافر عليه من الموسيقى الخارجية، أيضاً. فالحقيقة أن هناك، أيضاً، إيقاعاً خارجياً في هذه القصيدة، قد يكون أحياناً منسرحاً كثيراً ويشبه السرد، وأحيانا شديد الإنضباط ويشبه نظام البيت، إنما دون تفعيلة متكررة. وكانت هناك، دائما، بنية إيقاعية لديها هاجس موسيقي يتمثل، على الأقل، في موسيقى الكلمة المفردة، إذا لم يكن يتمثل في موسيقى العبارة، أو البيت.

أما شكل هذه الموسيقى وتفاصيلها فلذلك بحث آخر، لكن الثابت أن كتابة (قصيدة النثر) بالنسبة إلي ترمي إلى تقديم إيقاع موسيقي جديد.

٢- حول ما قيل عن تأثري بالقصيدة الغربية

ما قيل حول تأثري بالقصيدة الغربية الجديدة والفرنسية تحديداً، وما إذا كنت انطلقت منها لأكتب قصيدة النثر، أقول إن هذا الكلام ليس له أي نصيب من الحقيقة. فحتى تلك الفترة التي نتحدث عنها، الآن، لم أكن قرأت قصيدة نثر أجنبية واحدة، وعندما بدأت كتابة قصيدتي لم تكن مجلة (شعر) قد وجدت بعد، كما لم يكن كتاب سوزان برنار الذي أخذنا أدونيس وأنا منه تسمية (قصيدة النثر) قد صدر بعد أيضاً... وقبل كل شيء لم أكن أعرف أن ما أكتبه هو (قصيدة نثر) أصلاً!

عندما بدأت أكتب هذا النوع الشعري الذي عرف في ما بعد بقصيدة النثر، كنت ما أزال في المدرسة الثانوية، وكانت التصنيفات الأدبية تنقسم إلى شعر ونثر ونقد وما شابه ذلك، ولم أكن قد اطلعت بعد على التيارات

لست صاحب مدرسة ولا أشجّع الذين يحاولون تقليدي ولا أحالف الآخرين لأجعلهم حواريين لي !

الأدبية الحديثة، إنما كنت قارئاً ومعجباً بكتاب لبنانيين كتبوا شيئاً من النثر الشعري الذي كان محط إعجابي، خصوصاً أولئك الكتاب الذين جمعوا بين الغنائية والتوتر. كنت أبحث عن الكتاب المتوترين لأنني شخص ملول جداً، لا يحب الكتابة المرتخية، ففي حين كان زملائي معجبين بجبران كنت أتجنبه كثيراً في ذلك الوقت، فقد كان جبران يشعرني بالضجر... كنت أميل إلى الكاتب الذي أشعر أن كتابته تنبض بين يدي، الكاتب الذي تشعر أنه يصنعك صنعاً!

جبران ليس لديه الكثير من هذا، فهو كاتب يخيم عليه السكون. من الكتاب اللبنانيين الذين تأثرت بهم أنذاك أذكر على سبيل المثال فؤاد سليمان الذي اطلعت على كتاباته بالمصادفة وقد أعجبني نبض كتابته خصوصاً في مقطوعاته السريعة لأن هاجسي الحقيقي، أنذاك، كان البحث عن الكتابات التي لا ملل فيها، لم أكن أبحث عن الجانب السياسي أو الفكري في هذه الكتابات، ربما لأنني كنت مصاباً بلوعة الملل إلى حد بعيد، خصوصاً وأن طريقة تدريس الأدب في ذلك الوقت كانت، بدورها، تبعث على الضجر... فالشاعر يجرَّد من كل إنسانيته ويتحول إلى لفظة أو حادث تاريخي ويخرج بذلك من إطار الشعر ومن إطار اهتماماته كإنسان ايضاً.

فؤاد سليمان أثر فيَّ كثيراً آنذاك... كان يوقع كتاباته باسم (تموز) وكان يكتب في شؤون متعددة: في السياسة والمرأة والحب والمودة وبأسلوب غنائي متوتر فيه واقعية وفيه رومانطيقية، فيه لغة حية وجديدة. أحياناً هو لا يتردد في استخدام العامية عندما تكون اللفظة العامية قوية وفي مكانها. فؤاد سليمان شاعر موهوب ومجدد على طريقته دون أن يدَّعي التجديد، إنه بحق أحد الذين أثَّروا فيَّ وجعلوني أكتب ما كتبت. وحتى عام ١٩٥٤ لم أكن أقصد أن أكتب شعراً، لكني كتبت بعض المقالات على الطريقة التي ذكرتها ونشرتها. وبعد ذلك اطلعت على كتابات كاتب آخر اسمه الياس خليل زخريا وهو شاعر وكاتب مغمور ومظلوم، وكتاباته النثرية، هي شعر فعلاً رغم أنه كان يرى في كتاباته تلك كتابات نثرية فحسب. تقرأ الياس خليل زخريا فتخال نفسك في كاتدرائية فخمة وشديدة الجمال، كان البعض يشبّهه بأمين نخلة ولكنه مختلف، في رأيي، عن أمين نخلة.

باختصار ومن دون الخوض كثيراً في التفاصيل إن جذوري الشعرية والأدبية هي جذور عربية ليس لها علاقة إطلاقاً بالقصيدة الأجنبية. جذوري عربية شكلاً ولغة، وتأثري إنما تم على أيدي أولئك الذين أشرت إليهم وخصوصاً عبر لغتهم الحسية... فأنا لا أحب اللغة التجريدية كما إنني أفضل الرسم الحسي على التجريدي... كل هذه الأمور لم يتناولها أحد في إطار الكتابات التي تناولت تجربتي... وعندما أقرأ ما يكتب عني لا أجد إلاَّ الشتائم أو الإسقاطات والاتهامات التي تعكس رغبات كاتبيها. لم يدخل أحد إلى تجربتي ذاتها.

يتهمونني بالتأثر بالغرب رغم أن التأثر بالشعر الأجنبي ليس تهمة فالشعر موجود لكي يؤثر ولكي يؤخذ، لكن الحقيقة تقتضي أن أقول إن مصادري الأولى كلها عربية، ولا أقول ذلك بفخر ولا بخجل، ولكن لإقرار واقع فقط. وهذه ليست المرة الأولى التي أعترف فيها بفضل من ذكرتهم عليَّ، فالذي قرأ مقدمة ديوان (لن) سيقف على اسم فؤاد سليمان وإلياس خليل زخريا كمصدرين من مصادري الشعرية.

العلاقة بالشعر الفرنسي

اطلاعي على القصيدة الفرنسية الحديثة جاء بعد أن نشرت في مجلة (شعر) وليس قبل ذلك. لكن الذين كتبوا عني لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث، فمرة يقولون إنني تأثرت بكتاب سوزان برنار (قبل أن يصدر كتابها) ومرة أخرى يقولون إنني متأثر بأنطونان أرتو رغم أنني لم أتأثر بكلمة واحدة من شعر أرتو (أظن أن ذلك جاء على لسان سركون بولص في ندوة لمناقشته (قصيدة النثر) وقد عتبت على سركون لأنه شاعر ومثقف وكان عليه أن يمحص ما يقول، إلا إذا كان هو نفسه لم يقرأ أرتو أصلاً. ليس لي أية علاقة بشعر أرتو كما إنه ليس لأحد في العالم أي علاقة بشعر أرتو، فهو تجربة محض شخصية ولا يستطيع أحد أن يدخل في تجربة أرتو إلا أرتو، فهذا الشاعر لغته في إطار اللغة الفرنسية نفسها هي غير قابلة للتقليد والتكرار. إنه شاعر كتب بلغة خاصة جداً عن تجربة خاصة جداً، وهو مغلق إلى درجة أن كثيراً من كتاباته لا يفهم.

لو كان هناك نقد حقيقي لما كان من المقبول قول ذلك، فالدراسة النقدية العلمية تثبت بما لا يدع مجالاً للشك انتفاء علاقة شعري بشعر أرتو، اللهم إلا أنني كتبت ذات مرة دراسة عنه ونشرتها في (شعر).

طبعاً هذا لا يعني أنني لست معجباً بشعره، بل إنني ترجمت بعض قصائده ونشرتها في مجلة (شعر) وجاء ذلك من باب الإعجاب بصدقه الكبير، وأنا معجب بكل الصادقين بصرف النظر عن درجة التقائي بهم أو اختلافي عنهم.

التأثر بأندريه بروتون

هناك اعتقاد آخر يقول بتأثري بأندريه بروتون الذي ترجمت له قصائد ونشرتها في مجلة (شعر) وكتبت عنه مقالاً عندما توفي. وإذا كان لابد من البحث عن تأثري بالشعر الأجنبي فلربما كان بروتون أكثر الشعراء الأجانب تأثيراً فيَّ، ولكن ليس إلى درجة، التمثل أو الطغيان.

أعتقد أن شعري هو شعر شخصي جداً. احتار البعض في نسبته إلى مصادر خارجية في حين أن لا لزوم لذلك. طبيعي أن أتأثر بكل قصيدة جميلة أقرأها ولابد أن تترك أثراً منها في أعماقي. أنا شخص معرض للتأثر بكل جميل أقرأه ولأي كائن كان.

من الجدير ملاحظة أننا نتحدث عن أمور تبدو معيبة في نظر الآخرين، فمن يستطيع أن يدخل على إيف بونفوا ويقول له أنت متأثر بفلان من الشعراء؟ من المؤكد أنه سينظر إليه بدهشة لفرط غرابة السؤال، فهو حتماً متأثر بفلان وفلان وهذا الأمر ليس محل تساؤل أو نقاش هناك. أما عندنا فسيكون رد الشاعر:

أنا لم أتأثر بأي كان، أنا طلعت لوحدي، وأنا وأنا!!

٣- حول التماس بيني وبين مجلة (شعر) وتيارها، وكيف حدث؟

حدث ذلك عندما جاءني يوسف الخال وطلب مني المساهمة في المجلة وكنت آنذاك أعمل محرراً في جريدة (النهار). أظن ذلك حدث في عام ١٩٥٦. قال لي الخال نريد أن نصدر مجلة للشعر. قلت له وما شأني في ذلك؟ فحتى ذلك الوقت لم أكن أظن نفسي شاعراً وما كنت أظن أن ما أكتبه هو شعر، خصوصاً في ظل الشعر السائد آنذاك. فالنصوص التي كنت أكتبها وأنشر بعضها لم يكن لها هوية واضحة بل يمكن وصفها بأنها نصوص لقيطة غير معترف بها وغير مصنفة في إطار الأنواع الأدبية السائدة. ولا أخفيك أنني لم أسر كثيراً بتصنيف هذه القصيدة فيما بعد، ولكني مشيت في هذا الموضوع على أمل أن هذا التصنيف (أقصد مصطلح «قصيدة النثر») ليس نهائياً. ويمكن أن أحيل القارىء إلى مقدمة ديواني الأول (لن) حيث أوضحت أن هذا الإطار ليس نهائياً.

ولا شيء نهائياً في الشعر. غريزتي قالت لي ذلك، وربما يعود الأمر أيضاً إلى طبيعتي المتفلتة من القيود. أما تسمية (قصيدة النثر) فقد أطلقناها أدونيس وأنا على هذا النوع الشعري وذلك في محاولة لإعطائها نوعاً من الوجود الشعري، نوعاً من الهوية وكيما نوقف التسميات الأخرى مثل: (شعر منثور)، و(نثر شعري) وما شابه ذلك. وهنا يخطر لي أن أؤكد أن (قصيدة النثر) ليست مدرسة شعرية وليست تياراً إنها نوع أدبي كان إلى وقت ما في الأدب الفرنسي هجيناً مثلما كان إلى وقت في الأدب العربي هجيناً وأطلق عليها الفرنسيون في القرن التاسع عشر بواسطة (بودلير) اسم (قصيدة النثر)، وتكررت التسمية، ومنذ ذلك الوقت لم يختلفوا عليها.

ولكن قبل أن يطلق بودلير هذه التسمية فقد كانت هناك قصائد نثر فرنسية منذ الثامن عشر، لكنها لم تكن مصنفة، وكانوا يعتبرون أنها كتابات يغلب عليها الطابع الشعري. إذن التسمية، هي اشتقاق، أو استنباط لفظي، نظري لأمر واقع موجود. وكنت قد قلت إن هناك بعض الكتاب كتبوا هذا النوع الشعري بالعربية قبل أن يسمى، مثلما حصل في اللغة الفرنسية، وأنا من هؤلاء، فقد بدأت بكتابة قصيدة النثر قبل أن نتوصل، فيما بعد، إلى إطلاق هذا الاسم عليها، ونشرت فعلاً عدداً من هذه القصائد. وهذا الأمر يشير إلى العفوية التي تعاملت بها مع قصيدتي، فلم أنتظر حتى يتم تصنيف هذا النوع من الكتابة الشعرية لأبدأ بالكتابة... ولعل عدد القصائد التي نشرتها قبل أن نطلق اسم (قصيدة النثر) أن يكون في حجم مجموعة شعرية وكنت قد نشرت الكثير من هذه القصائد في مجلة (المجلة) الأدبية التي كانت تصدر في بيروت آنذاك. حدث هذا في العام ١٩٥٦ قبل أن أتعرف إلى يوسف الخال وأدونيس، وقبل صدور مجلة (شعر).

بعد هذا الاستطراد أعود إلى السؤال بخصوص مجلة (شعر) فقد جاء يوسف الخال الذي يتمتع بحدس وذائقة حديثين، وكان قادماً للتو من أمريكا ومطلعاً هناك على التيارات والمدارس الشعرية والأدبية، وقال لي إنه يخطط لإصدار مجلة شعرية، وذكر بعض الأسماء التي ستشارك في إصدار هذه المجلة ومن بينها أدونيس. وكان هؤلاء من الشعراء المكرسين ويكتبون شعراً موزوناً، فاستغربت اقتراحه مشاركتي في مجلة شعرية. فحتى ذلك الوقت لم أكن كما قلت قبلاً أعتبر نفسي شاعراً. صحيح أنني كنت أكتب ما أصبح فيما بعد يعرف بـ(قصيدة النثر) غير أن ذلك لا يعني أن يقترح علي يوسف الخال أن أنضم إلى شعراء كبار!! كنت، آنذاك، صحفياً وأنشر بين الحين والآخر قصصاً قصيرة وأبحاثاً في الموسيقى... أما كتاباتي الشعرية، فقد كنت أخجل من نشرها لأنني أعتبرتها من الأمور الحميمة والخاصة، أو ما يشبه الاعترافات (لا أزال احتفظ بعدد من الدفاتر غير المنشورة التي تضم كتابات تلك المرحلة...) فقلت ليوسف الخال ليس عندي ما يفيدك. فقال لي كيف ذلك فأنا قرأت لك شعراً منشوراً في مجلة (الأديب) و(الحكمة)

و(المجلة)، هذا ما أريده منك... فهذا شعر.
طبعاً جبرا إبراهيم جبرا كان يكتب شعراً مماثلاً وعنده كتابات سابقة على مجلة (شعر) كذلك الأمر بالنسبة إلى توفيق صايغ.. وهو، في رأيي، شاعر مهم جداً، وكان من بين الذين قرأت لهم في بدايات اهتمامي بالشعر... وكنت قد اطلعت على مجموعة شعرية، له بعنوان (ثلاثون قصيدة) وكان يطلق على هذه القصائد (قصائد نثر) وأظن أن ديوان توفيق صايغ صدر في عام ١٩٥٥ أو ١٩٥٦ . لم أعد أذكر بالضبط، ولكن بين هذين العامين في كل حال... توفيق صايغ شاعر عميق ومجدد وجريء وفضلاً عن ذلك فهو مثقف كبير.
وقياساً على كل تلك التجارب، اعتبرَ يوسف الخال أن هذا النوع الأدبي هو شعر... وقد قلت للخال أنني سأنتظر صدور العدد الأول من مجلته حتى أرى أين يمكنني وضع نفسي فيها، وعرضتُ عليه أن أكتب للمجلة نقداً، فأبدى حماسه لذلك... وبصراحة فقد تهيَّبت أنْ أطرح ما أكتبه على أنه شعر... وتساءلت، فعلا، عن مدى علاقتي بالشعر؟! وكنت في ذلك الوقت أطلع على القصائد الحديثة المنشورة في مجلة (الآداب) التي لعبت دوراً فعالاً في الوسط الأدبي... وكان عدد كبير من الشعراء العرب ينشرون قصائدهم في (الآداب) وكنت معنياً بالبعد العربي الأدبي، إلى جانب اهتمامي بالكتابة اللبنانية إلى درجة الاعتقاد بوجود مدرسة لبنانية في الكتابة.
وعلى صفحات (الآداب) كان يجتمع العديد من الشعراء العراقيين الحديثين أمثال السياب والحيدري والبياتي ونازك الملائكة، ومن سوريا نزار قباني وغيرهم من الشعراء فقد كانت (الآداب) منبراً أدبياً مهماً في ذلك الوقت.

لن وأخواته

صدرت مجلة (شعر) وظللت متهيباً من النشر الشعري فيها، فكتبت نقداً أدبياً على مدار عددين أو ثلاثة أعداد، وبعد ذلك بدأت بنشر الشعر... وسمعت في خيالي لغطاً قوياً حول قصائدي، وكنت أتخيل أن الآخرين يضحكون مني... ولم أضم هذه القصائد التي نشرتها لأول مرة في مجلة (شعر) إلى ديواني الأول (لن)... وظللت لمدة من الوقت مصاباً بصدمة لأنني سمعت آراء ساخرة مما كتبت. كانوا يقولون ماذا يقصد بثدييها وحليبها في حين أن الشعراء الآخرين كانوا أشبه بفلاسفة يتحدثون عن قضايا كبيرة لم أكن أفهمها. وكانوا رصينين، فيما كنت مراهقاً كتابياً.
كثر اللغط حولي الأمر الذي لم يشجعني على المضي. في ذلك الوقت كنت أكتب زوايا صحفية بأسماء مستعارة في جريدة (النهار)، وكنت أمرّ بتجربة عاطفية معيّنة. كتبت مجموعة كتابات حب (أعدت النظر فيها أثناء كتابتي الثانية لها) وهذه شكلت معظم القسم الثاني من ديوان (لن) الذي هو (الحب والذئب) وهي أشياء بسيطة لأنها كتابات حب... لم أكتب هذه النصوص لأصرع الأدب العربي أو لأدمر التراث أو لأخرب اللغة، بل كتبتها لأعبر عن حب، وبكل بساطة، لتنشر في جريدة يومية، أي أنها كانت بعيدة كل البعد عن القصد الأدبي! وليس ذلك فحسب، بل أن هذه القصائد قد نشرت باسم امرأة (ليلى) فلم يكن لدى جريدة (النهار) آنذاك محررة لشؤون المرأة فكنت أحرر هذه الصفحة من جملة أشياء أخرى، وكان ينبغي لهذه الزاوية، الصغيرة الموجهة للمرأة أن تكتبها امرأة! هذه اعترافات تبدو مذلة، لكنها هي الحقيقة.
نُشر بعض قصائد الجزء الأول من (لن) في مجلة (شعر) وهنا علي أن أقول إنني لم أنو أن أصدم أو أغير الذوق السائد أبداً. قصدي أن أقول إن ما كتبته كان عفوياً... ولم ينطلق من موقف عقائدي مسبق، ولم أكن أعرف أن الأمور ستتغير كثيراً، ولم أفكر قط أن هذه الكتابات ستحدث كل ما أحدثته من دويّ.
ويقيناً أقول، الآن، أنه لولا صدور كتابي الأول عن دار مجلة (شعر) وقد كنت أحد أركان هذه المجلة لما أخذ (لن) كل هذا الدوي.
حدث ذلك فقط، بفضل مجلة (شعر) بحكم المناخ الذي خلفته وبحكم علاقاتها العربية. فهذا الكتاب المتمرد، الشرس، المشاغب، المجنون لو صدر عن شخص مفرد، دون أي رابط بجماعة أدبية معينة لكان ظل مركوناً في الزاوية. هذا هو فضل مجلة (شعر) علي وعلى جميع من عمل فيها، وهو أمر ينبغي الإعتراف به. كما أن هذا من فضل سعة علاقات مجلة (شعر) مع القارئ العربي التي خاطبته

لا أوافق على مقولة أن قصيدة النثر هي نص شخصي ولو كنت أملك قانوناً يخولني منع الآخرين من كتابة (قصيدة النثر) لفعلت.. !

بهاجس الحداثة، فكل ما صدر عنها مرّ في هذه القناة ربما لولا مجلة (شعر) لكانوا اعتبروني شاعراً وجدانياً!

أريد، مما تقدّم، أن أوضح مدى أهمية الجماعة نفسها، أهمية، التيار الشعري والنقدي، فكم من شاعر مهم ظهر في السنوات الأخيرة ولم يجد، للأسف، حركة تحتضنه وتجعل في صوته أصواتاً متعددة الأصداء، وتحمله على ظهر موجة تاريخية،... فالحركات الأدبية دائماً تتلخص في شخص أو شخصين، لكن لولا هذه الحركة لما ظهر هذا الشاعر أو برز.

أمر خطير!

من جهة ثانية اعترف هنا... أنني أثناء عملي على كتاب (لن) لم يفارقني الشعور أنني إنما أقدم على أمر خطير. كان لدي وعي تام بهذا الأمر. ليس على مستوى الشكل الفني الذي عملت عليه، فهذا كان آخر همومي، ولكن على مستوى المضمون... وحتى مقدمة (لن) لم أكتبها إلا بعد أن أنجزت العمل على الديوان، وكنت مقتنعاً بأنها المقدمة الأولى والأخيرة التي سأكتبها... فأنا لا أحب النظريات ولا التنظير... وهذا ليس من طبيعتي ولا من طبيعة عملي. لكن الخطورة التي أحسست بها انطلقت من مكان آخر... هو إحساسي بأنني أُقْدِمُ على كتابة عمل لم يكتب سابقاً. وحتى الآن بعد مرور كل هذه السنوات على صدور الديوان لم يكتب أي ناقد عن محتوى هذا الكتاب رغم اجماع العديد على أهميته... لم يتحدث أحد حول، طبيعة هذه (الأهمية) ولماذا هو مهم: التجربة، الشعرية، التجربة العاطفية، التجربة الجنسية، العقل الباطن، الهواجس، الأحلام، الرؤى، البعد الميتافيزيقي، السخرية السوداء التي اكتشفوها الآن، كل هذه أمور لم يتناولها أحد. وأرجو هنا ألا يفهم أن كتابي انطوى على كل شيء، بل ربما يكون العكس... ولكن لا أحد كتب حتى عن هذا الأمر. الذي كتب هو أنه أنسي الحاج يكتب نثراً لأنه لا يعرف أن يكتب شعراً موزوناً! ولكن الا تنطوي كتاباتي على أمور أخرى؟ فليعتبروها رسائل غرام، أو مقالات صحفية، أو أي شيء آخر ولكن على ماذا تنطوي هذه الكتابات، ما الذي يريد أن يقوله كاتبها!

للأسف لا يوجد بحث حول التجربة الإنسانية عندنا، هناك وقوف على العتبات والأبواب فقط... وأنت لا تملك أن تقول لمن يقف أمام الباب إلاّ تفضل أدخل واشرب قهوة عندنا!!

وإذ أتذكر الآن فترة كتاباتي الأولى أتذكر أن كثيرين غيري كتبوا نصوصاً مماثلة لما نطلق عليه، الآن، قصيدة نثر ويحضرني الآن اسم أحد أولئك وهو نقولا قربان الذي لا يكبرني إلا بقليل، فقد كان قربان من بين عديدين كتبوا مثل هذه النصوص ولم يفكروا إلى أي نوع أدبي تنتمي كتاباتهم. وقد يتساءل المرء: لماذا تركزت الضجة على ما كتبه أنسي الحاج رغم أن كثيرين كتبوا إلى هذا الحد أو ذاك مثل ما كتبت؟ والجواب في رأيي بسيط وهو ومن أولئك الأشخاص كتبوا نصوصهم تلك وتجنبوا الصراع على التسمية، بينما صارعت أنا ليس من أجل اعتباره شعراً، بل وقصيدة أيضاً.

كان الأدب العربي، أنذاك، يشهد فصلاً حاداً بين النثر والشعر، فالنثر نثر والشعر شعر. وكان هذا هو التحدي!

ومع احتدام الصراع أراد البعض أن يتوصل معي إلى حلول وسطى (هي أشبه ما تكون بالصدقة من جانبهم) ظنوا أنها ربما أرضتني فقالوا: لماذا لا تسمي هذه النصوص فكراً؟! أو أن هذه النصوص جميلة، فلماذا لا تسميها وجدانيات؟!

إذن المعركة دارت حول: هل هذا الشيء شعر أو لا شعر، قصيدة أو لا قصيدة. ثم لا ننسى أن نوعية، الكتابة قد أثارتهم أيضاً لما تضمنته من وحشية وشراسة وضرب في المقدسات.

ليس الشكل هو الذي أثار حفيظة أولئك الأشخاص، بل المضمون أيضاً، كما أزعجهم الغموض الذي تنطوي عليه هذه النصوص... فيما بعد تساهلوا معنا في موضوع الشعر، ولكنهم ظلوا ينكرون أن تكون هذه النصوص قصائد.

لقد ظنوا أنني أريد أن ألغي الشعر الموزون غير أن العكس هو الصحيح، فأنا أحب أن أقرأ الشعر الموزون، لكنني كنت أريد أن أجعل (قصيدة النثر) صعبة حتى لا تبتذل. ولو كنت أملك قانوناً يخولني أن أمنع الآخرين من كتابة (قصيدة النثر) لفعلت.. فأنا لست صاحب مدرسة، ولا أشجع أولئك الذين يحاولون أن يقلدوني، ولا أحالف الآخرين لأجعلهم حواريين لي... بل أنني أنفِّرُ أولئك الذين يقلدونني حتى يكفّوا عن ذلك... التقليد لا يغير ولا جديد إلا في الأصالة... كان هذا هاجسي... لقد كنت أحاول أن أرسخ وأصعِّب شروط (قصيدة النثر)... وفي الأخير فإن المهم هو الشعر... ليس مهماً في أي شكل تكتب ولكن المهم أن يكون ما تكتبه شعراً.

لماذا كنت أريد أن تكون قصيدة النثر صعبة؟! ببساطة لأن تلك الأيام شهدت قولاً شائعاً يرى في القصيدة الجديدة رد فعل على صعوبة الوزن الأمر الذي ألجأهم إلى النثر... وأنها نوع من الاستسهال... وكان جوابنا أن نمعن في تصعيب شروط قصيدة النثر.

مشكلة قصيدتنا أنها تتشابه مع أنواع ليست منها، فهي تشبه إلى حد ما المقال، كما تشبه القصة القصيرة خصوصاً تلك التي يكتبها زكريا تامر، وتشابه أحياناً الخاطرة أو الفكرة،

وهنا كان علينا أن نبعدها عن هذا الالتباس والإبهام والضياع المحيط بها والذي قد ينعكس على مجمل الإنجاز. الدليل على ذلك أننا عندما أطلقنا عليها اسم (قصيدة النثر) شبَّتْ أكثر، قياساً لما كانت عليه عند الرواد الأوائل الذين كانوا يكتبونها من دون أن يعرفوا أنها قصيدة شعر، كانوا حائرين بين النثر العادي والشعر، وكثيراً ما كانت كتاباتهم تقع في النثر العادي... وذلك لأنهم لم يدركوا أنهم يكتبون قصيدة... القصيدة لها شروط أخرى.

أقصد، هنا، أن قصيدتنا معرضة للسقوط في المزالق التي قد يجرُّ إليها النثر، لأنه ليس هناك من حام لها كالوزن، مثلاً، الذي يشكل عملياً حماية خارجية للقصيدة الموزونة.

أنت تريد أن تكتب قصيدة تتوافر لها شروط تميزها عن الأجناس الأدبية الأخرى، وقد وضعنا في مستهل اطلاقنا لتسمية (قصيدة النثر) بعض الشروط العجلى... وربما كانت هذه الشروط ناقصة ولم ترسم هوية واضحة للقصيدة، ولكن مع الاستعانة بسوزان برنار استطعنا أن نقترب، مبدئيا، من الشروط المعقولة للخروج من الفوضى.

النص الشخصي!

وأريد أن أقول، هنا، أنني لا أوافق، على مقولة أن قصيدة النثر هي نص شخصي وبالتالي من الصعب وضع الضوابط لها. ماذا يعني نص شخصي؟ هناك الكثير من القصائد النثرية ليست نصوصاً، بل هي نصوص موضوعية، كأن تكتب قصيدة عن نهر التيمز ففي (ماضي الأيام الآتية) هناك ثلاث قصائد موضوعية. الشخصية هي سمة لشاعر ما، لقصيدة ما، ولكن ليس لقصيدة النثر ككل... وإذ نقول بشخصية قصيدة النثر فإننا نضيِّق حدودها كثيراً.

صحيح أن قصيدة النثر هي بطبيعتها متفلتة من القيود وملبية لنداء الحرية، غير أنها اقتربت من تكوين إطار عام لها غير محدد بصورة قطعية كما هي عليه القصيدة الموزونة... لذلك لا ينبغي البحث عن ضوابط دقيقة موازية أو بديلة لضوابط القصيدة الموزونة، لأنها نص آخر ولد ونشأ للخلاص من الضوابط التقليدية... ويجدر التنبيه إلى أن الخلاص من الضوابط التقليدية لقصيدة الوزن لا يعني القضاء على قصيدة الوزن نفسها... وجل ما تريد قصيدة النثر قوله للوزن أسمح لي أن أكون، أن أتعايش معك، أما إذا أولها التطور التاريخي إلى أنها تحاول أن تحل محله فذلك موضوع آخر، (غير أنها الآن لا تملك الهاجس الحربي في التحطيم والتخريب وما شابه ذلك من اتهامات نسبت إليها... ثم كيف؟ وما هي الأدوات التي تملكها قصيدة النثر لتحطيم قصيدة الوزن والقضاء عليها؟! هذا كلام غير صحيح ويناقض طبائع الأمور.

إذن نحن نبحث عن معالم واضحة لهذه القصيدة، وقد يحتاج الأمر إلى جيل آخر أو جيلين للوصول إلى ذلك... فحتى الآن ليس هناك تراث كافي لقصيدة النثر لاستخلاص سماتها العامة... وهذه مهمة الدارسين والباحثين وليس الشعراء.

المسألة تحتاج إلى وقت، تحتاج إلى تراكم ثقافي أيضاً... فنحن إلى هذه اللحظة ما نزال ندور في إطار الجدل حول (قصيدة النثر).

٤- حول الاعتقاد بحصول تحوّل في كتابتي بين الشراسة و الغنائية

هل حدث تحول في كتابتي من الشراسة في (لن) إلى الغنائية في (ماذا فعلت بالذهب ماذا صنعت بالوردة)؟ أنا لا أرى تغيُّراً جذرياً في كتاباتي.

(لن) أحدث صدمة كبيرة لأنه كان أول كتاب لي... وكان يحمل الشحنة الأولى والأقوى من العالم الداخلي... لأنه ربما كشف، وللمرة الأولى، عن لغة صادمة... ثم (الرأس المقطوع) الذي لم يختلف كثيراً عن (لن)، و(ماضي الأيام الآتية)، وخصوصاً قصيدة (العاصفة) فهي من أجواء (لن)...

التغير الذي يتحدث عنه السؤال ربما حدث بدءاً من بعض قصائد (ماضي الأيام الآتية) تم في (الذهب والوردة)... وإذا كان هناك من تغير فمرد ذلك إلى أمرين: علاقتي بالمرأة التي انتقلت من المنولوج إلى الحوار... أي محاولة إيجاد الشخص الأخر. (قبل ذلك كان الشخص الآخر هو اختراع خيالي، ثم أصبح له وجود... فمن قبل كانت المرأة (أو الوسيط) لتخفيف وطأة العالم الخارجي والكوابيس الداخلية... لم أكن قد تمكنت من إقامة علاقة ناجحة بيني وبين الوسيط الذي هو المرأة، في ما بعد اقتحمني هذا الوسيط مثل قطعة ضوء وقفت بيني وبين شلال من الظلام... بالضبط هذا هو الفارق الذي يلاحظ في الكتابة والتعبير... وليس استراحة للمحارب كما قالت خالدة سعيد. الحب يُغيِّر، وأنا في البدء وفي الختام شاعر حب. والحب عندي واسع جداً فهو الموت... هذا هو عالمي الداخلي الذي أتحدى أي ناقد أن

في البدء

وفي الختام

أنا شاعر حب

يتجرأ على كشفه... وهذا هو الذي جئت به وهذه هي الثورة الحقيقية في شعري، وليس الشكل.

... فبعد ثلاثين سنة من كتابتي للشعر لا يتحدث الذين يتناولون شعري إلا عن مقدمة (لن).. أنا أكتب هذا النوع من الشعر لكي أخفي بعض الشيء ما لم يمكنني قوله بطريقة مباشرة بالعربية. فقصيدة النثر كانت بالاضافة إلى كل ما ذكرته سابقاً هي جواز مرور بسلام للتعبير عن أشياء ليس فيها من السلام أي شيء. وإذا أردت أن أشبِّه الفارق بين أعمالي الأولى وأعمالي اللاحقة فإنني أشبِّه ذلك بحصان كان يعدو بجنون وفجأة عندما وصل إلى مطرح معين سطع عليه ضوء فعوض أن يأخذ بالشتيمة شرع بالتسبيح. لقد حدث الانتقال من اللعنة إلى التسبيح. ومن حقي أن أصدم أولئك الذين أعجبوا بـ(لن) بقدرتي على التغير فهذا وذاك هو أنا.. أنا شخص متغير على طريق الحرية.

والآن إذا أعجبوا بـ(الرسولة) سأغير طريقي ليس عمداً وتقصداً ولكن لأن طبيعتي هي هكذا.. فأنا أهرب من الأسر أياً كان هذا الأسر، حتى لو كان أسر (الحب) وفي إحدى قصائدي أقول (الحرية الأجمل من الحب).

فعلاً كنت أظن أن لا أجمل من الحب حتى اكتشفت أن الحرية هي الأجمل.. وهكذا فأنا أهرب من أي أسر كان، وخصوصاً أسر الإعجاب بعمل سبق وكتبته. وأبعد من ذلك أقول لك إذا اكتشفت أنني لا أستطيع أن أتغير وبقيت أسير ما كتبت سأفضل الاعتزال على الاستمرار في أسر إعجاب الماضي..

اللغة في (لن) كانت مشحونة بالضغط.. فوجد هذا الضغط متنفساً له، ذهب الزبد وبقيت اللغة الجوهرية.. ما عادت لغتي مشحونة بأشياء خارجية.

«لن» هو كوابيس الطفولة والمراهقة.. انتهيت من ذلك فشفَّتْ لغتي وتصفَّتْ.

عندما كتبت (لن) كتبته وكأنه كتابي الأول والأخير.. هو كتاب مخيف فأنا لا أقرأه الآن.. الباحث عن الوحشية لن ترضيه كتاباتي الأخيرة.. لقد خرجت في مراحلي اللاحقة من أجواء (لن) النفسية، وأشدد هنا على النفسية وليس اللغوية، وأصبحت متشبثاً بالأروتيرزم، وبالحب، بخشبة الخلاص الوجدوية والميتافزيقية.

ليس الشعر مسألة لغة فحسب. اللغة تأتي تالياً، تأتي لبوساً للداخل. أنا لا أبحث عن اللغة، في البدء، فالتجربة الشخصية هي تفرض مستلزماتها التعبيرية الأخرى. الايروتيكية والصوفية هما تجربة واحدة متداخلة ومتلازمة ولم يكن ممكناً أن أقدم هذه التجربة إلاّ بتلك اللغة الشفافة التي ظاهرها مُدَجَّنٌ غير أن عمقها وجوهرها فيه الكثير من تمرّد (لن).

الغنائية تلحق الشفافية، فعندما تكون شفافاً تصبح مثل النهر السلس ولا تعود صادماً ووعراً.

لم أعد أحب الوقاحة في الكتابة عندي أو عند غيري، هذه مرحلة ربما كانت ضرورية، في وقتها، لأنها كانت جديدة، أما الآن فالأشياء مباحة.

إن وصف المرحلة اللاحقة على (لن) بأنها مرحلة إنكسار شعري هي بمثابة خطأ قرائي.. أريد أن أقول أنه ليس انكساراً (شعرياً) بل العكس، فكتاباتي اللاحقة أكثر شعرية مما قدمته في (لن) وأهم من ذلك فالشخص الذي كتب (لن) هارب من كوابيسه، لا يريد من أحد أن يذكره بها.. فقد وضعها في كتاب لينتهي منها. ووضع مع هذه الكوابيس لغة الكوابيس أيضاً. لعل من الأشياء القليلة التي بقيت من (لن) هي العبث.. ولعله أصبح أكثر من السابق عندي، غير أنه عبث بلغة أخرى، لغة أكثر نعومة.

وأريد أن أشير هنا إلى أن خلاصي ليس ذا بعد واحد.. فعندما تلمس جانباً ميتافزيقيا لدي فليس معنى ذلك أنني إنسان مكرَّس للصلاة.. فأنا إنسان غير مؤمن ومؤمن في اللحظة نفسها، شريف وأزعر، عميق وسطحي، شفاف وكثيف، غامض وواضح، بسيط ومعقد.. لا أدعي بذلك شمولية، ولكن هذه هي تركيبة الإنسان. ففي المرحلة التي كنت أصلي بها (مرحلة الرسولة) نشرت في الوقت نفسه قصيدة قصيرة متناقضة كل التناقض مع (الرسالة) لدرجة، أن بعض الذين قرأوها أبدوا دهشتهم لذلك.. وفي الوقت نفسه نشرت أيضاً قصيدة (الوليمة) وهي أكثر عنفاً مما في (لن) بمضمونها وبموقفها وليس بكلماتها، كلمات كثيرة انتهت من قاموسي مع صدور (لن). فقد أصبحت أخاف من هذه الكلمات كما لو كنت أطلق شياطين لم أعد أستطيع السيطرة عليها، كأن كتاباتي الأخرى تعويذة ضد ما كتبه سابقاً، أسعى منذ البداية إلى خلق التوازن بين الشر والخير، لا أريد أن أتنازل عن أحدهما، لست من دعاة الخير لوحده أو الشر لوحده، فهذه الثنائية من طبيعة الإنسان، أريد الشيطان والمبدع، أريد أن أكون الشيطان والمبدع. أو بتعبير آخر أريد أن أكون شيطاناً بمباركة المبدع.

من أين تأتي الأخلاق؟



لمفاهيم الاخلاق في الثقافة العربية

عبدالله الحراصي*

سؤال الذي تمضي هذه الورقة في سبيل الاجابة عليه هو التالي: «ما دور الجسد والتجربة المادية في تشكيل المنظومة المفهومية للأخلاق في الثقافة العربية؟» وسؤال من هذا القبيل لا يمكن، بلا ريب، الإجابة عليه في دراسة واحدة يقوم بها باحث واحد، وانما ينبغي ان يكون سؤالا يستدعي مشروعا مفتوحا لن يكون دور مثل هذه الدراسة المنفردة فيه سوى الاستكشاف المتواضع السائر على هدى دراسات قاربت هذا الامر في ثقافات اخرى كما سيتبين فيما سيتبع. وتجسد الاخلاق الذي نسعى الى بيانه في هذه الدراسة هو جانب من مشروع يتقصى تجسد التجربة المجردة بوجه عام، ولا يمكن كما تبين في دراسة سابقة (الحراصي ١٩٩٩ - أ) إدراك فكرة تجسد التجربة العقلية المجردة سوى بإلقاء الضوء على نظرية الاستعارة المفهومية، وهو ما سيبينه القسم الاول من هذه الدراسة.

١ - الاستعارة المفهوم واللغة

شغل أمر الاستعارة عقول الكثير من الفلاسفة والنقاد واللسانيين وغيرهم منذ قديم الزمان، فتحدث عنها مفكرو الإغريق والعرب وسواهم، بيد أنه على الرغم من الاختلافات التي وجدت في الرؤى بينهم فإن هؤلاء قد اجمعوا على ان الاستعارة اولا هي قضية لغوية صرفة، وعرفوها بأنها إحلال كلمة محل أخرى إحلالا يستند على تشابه بين المشار اليه في كلتا الكلمتين، فالاستعارة «تعتمد التشبيه أبدا» كما يقول عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة» (الجرجاني، بدون تاريخ)، فكلمة أسد في المثال الشهير «صافحت أسدا» حين أعني «صافحت رجلا شجاعا» هي استعارة لأنها حلت محل «رجلا شجاعا» لأمر مشترك هو الشجاعة.

إن هذه الرؤية التقليدية لطبيعة الاستعارة تقوم فلسفيا على أن الحقيقة والواقع المادي موجودان بالفعل خارج العقل البشري وعلى نحو مستقل عنه، وان العلاقة بين اللغة والواقع الخارجي هي علاقة مباشرة، اي علاقة واصف بموصوف، ودال بمدلول عليه، فالكلمة «أسد» تشير الى الحيوان المعروف.

* باحث وأكاديمي بجامعة السلطان قابوس.

وهذه الرؤية تهمش الاستعارة على نحو تلقائي، فلأن العلاقة اللغوية بين الكلمة وما تدل عليه هي علاقة إحالة مباشرة، فإن الاستعارة تعتبر كسرا لقانون الاحالة الدلالية هذا. إضافة الى ذلك فإن هذه الرؤية التقليدية توفر الارضية الفكرية المناسبة التي وجهت دراسات الاستعارة نحو الادب، والشعر تحديدا، فالشعراء والأدباء هم وحدهم الذين يمتلكون القدرة على الكسر الدلالي المقبول، بل والمستمتع به، من طرف المجتمع. وهو ما عنى ان الاستعارة امر يهدف الى متعة القارئ او السامع ودهشته. ومن سمات الاستعارة في النظريات التقليدية محورية دور التشبيه فيها.

غير ان كثيرا من اركان هذه الرؤية التقليدية للإستعارة قد اهتزت بصدور كتاب «الاستعارات التي نحيا بها» لمؤلفيه جورج لاكوف ومارك جونسون في عام ١٩٨٠ (Lakoff and Johnson 1980) وما أعقبه من دراسات اتخذت من محورية الاستعارة المفهومية منطلقا لتحليلات لغوية في انماط مختلفة من الخطاب. وقد عرضت بالتفصيل في مقالة نشرت سابقا في مجلة نزوى (الحراصي ١٩٩٩-أ) لأهم اطروحات هذا الكتاب، ولذا فإننا سنكتفي هنا بعرضها عرضا موجزا. الاطروحة الاساس في هذا الكتاب هي ان الاستعارة ليست امرا لغويا صرفا تحل فيه كلمة محل اخرى على اساس تشبيه بين دلالتي الكلمتين، بل ان الاستعارة في الحقيقة عملية ذهنية يسقط فيها مجال حياتي معين على مجال اخر، وحيث ان الاستعارة من امر الذهن فإن التعابير التي تعارف الناس عليها بإعتبارها استعارات ما هي الا انعكاسات لغوية لعملية الاسقاط الذهني. فالتعبير «لقد وصلت المفاوضات الى طريق مسدود» هو تعبير لغوي عن استعارة ذهنية هي استعارة [المفاوضات تحرك] التي يتم فيها اسقاط مجال الحركة من موقع الى اخر، كما نخبرها في التجربة المادية الصرفة، على مجال المفاوضات السياسية التي ينظر اليها حسب الاستعارة على انها تحرك مشترك بين المتفاوضين من «الموقف» الحالي «الى» اخر، وحسب هذه الاستعارة فإن عدم الوصول الى حل للمشكلة التي يتم التفاوض حولها يغدو توقفا لمسيرة المفاوضات او انه يعتبر حركة في غير الطريق المستحبة لذا يبدأ البعض في الدعوة الى «اعادة المفاوضات الى طريقها المرسوم» وتجاوز «العثرات» التي تعترض «سير» المفاوضات. ان كل هذه الكلمات تعكس مجتمعة الاسقاط الذهني الذي لا يشعر به في العادة من مجال الحركة الى مجال التفاوض، وهذا المثال يعكس مجانبة النظريات التقليدية للصواب في جعل التشبيه شرطا للإستعارة، فلا وجه شبه اصلا بين الحركة المادية من موقع نحو اخر وبين التفاوض، فالحركة تجربة مادية صرفة بينما المفاوضات عملية سياسية تعتمد على المصالح ولا تتطلب بالضرورة اشتراك المتفاوضين في «هدف» مشترك ينبغي ان «يصلوا» اليه معا.

وقول النظرية المفهومية للإستعارة بأن الاستعارة امر ذهني صرف، وليس لغة فحسب، وان اللغة انعكاس لما يدور من عمليات اسقاط ذهنية، ينقل قضية الاستعارة برمتها من الدراسات اللسانية والنقدية التي احتكرت الاستعارة لقرون متعاقبة الى دراسات علم الذهن Cognitive Science.

وهنا نود ان نبين امرا نرى انه قد يلتبس على البعض في شأن النظرية المفهومية ودور الذهن فيها. فإنتقاد النظرية المفهومية للنظريات الاخرى لكونها تجعل العالم الموضوعي اساسا لا يستلزم وجوده العقل البشري لا ينبغي ان يفهم منه بوجه من الوجوه ان النظرية المفهومية تعتقد بالنسبية المطلقة التي يرى بعض من يتطرف في ايمانه بها عدم وجود حقيقة مطلقة ايا كانت، بل ان هذه النظرية ترفض هذه الرؤية النسبية نتيجة لإنطلاقها، اي نظرية الاستعارة المفهومية، ليس من موقف نظري مجرد، بل من تحليل لعمليات الذهن وتفاعلاته كما تتجلى في ظواهر كثيرة من أهمها اللغة.

إن لُب النظرية المفهومية هو ان الذهن او العقل البشري هو قطب الرحى في عملية فهم الانسان للعالم من حوله وتعامله معه، وان نجحت عملية الاحالة الدلالية المألوفة في التعامل مع ظواهر الكون المادية البسيطة، كأن أشير الى حيوان ذي اربع ينبح وأقول «هذا كلب»، فإن هذا لا يتم الا عن طريق عملية إحالة ذهنية، الا ان دور عمليات الذهن والاستعارة يكمن اساسا في تعامل الانسان مع المجردات، وما أكثرها في الحياة البشرية. واذا كانت الماديات أمورا يمكن التيقن من وجودها بمقاييس المادة وما استحدثه الانسان من معايير بلغت دقتها شأوا بعيدا فإن المجردات هي صنيعة الذهن حسب النظرية المفهومية للإستعارة، وان حدث اجماع على إضفاء صفة الوجود «الحقيقي» لها، اي وجودها الجوهري، فإن هذا في حقيقة الامر انعكاس للتسليم الايماني، الواعي وغير الواعي، بالنظريات التقليدية التي اضافة الى اعتقادها

بموضوعية ماديات الكون، تؤمن ايضا بالوجود الموضوعي للمجردات، وتهمل متجاهلة دور العقل البشري في صياغة الكون، يسندها في ذلك تراكم فكري تعامل مع الايمان تعامل المقر المستيقن. ويمكننا ان نضيف الى دور الايمان الفردي والمشترك في بقاء هذه الرؤى وديمومتها عبر التاريخ دورَ عمليات التاريخ الاجتماعي نفسه، فقد اوضحت دراسات كبيرة في ميدان علم اجتماع المعرفة وعلم تاريخ الافكار ارتباط المعرفة بالسلطة ومنظومات القوى الاجتماعية وأنماط التفاعل بينها للهيمنة وفرض الاذعان على البشر. وان انعدمت الدراسات التي تضيء هذا الجانب بتحليل لحالات تاريخية محددة الا اننا لا نرتاب لوهلة في دور طبيعة السلطة وتفاعلاتها في ديمومة النظريات التقليدية الموضوعية.

ويمكننا ان نضرب على ذلك مثلا بالاستعارة المفهومية [التفكير تحرك]، حيث يعتقد الناس في الاغلب ان العقل في عملية التفكير يقوم فعلا بتحرك موضوعي نحو مواطن فكرية جديدة، وان التفكير الاصيل هو ذلك التفكير الذي يأخذ صاحبه، ولربما يأخذه صاحبه، نحو مواطن لم يطأها من قبله عقل انسان آخر. غير ان هذه الرؤية، وان كانت يقينية لدى العامة ولدى المشتغلين بالفكر، فإنها تقوم على الاستعارة المفهومية التي تقوم على تجربة الحركة المادية، بمعنى ان لـ«حركة» العقل وجودا موضوعيا بل انه تابع استعاريا لتجربة الحركة المادية.

ولذا فإن النظرية المفهومية للإستعارة، وخصوصا في دراساتها الاخيرة، تشدد على فكرة التجسد، اي ان المجردات يعتمد وجودها على تفاعلات الجسد، او بإيجاز ان المادة سابقة على المجردات، وهو ما تبين في كتاب لاكوف وجونسون «الفلسفة في الجسد» (Lakoff and Johnson 1999)، وفي الدراسة التحليلية لبعض جوانب المنظومة الاستعارية المشكلة لمفهوم العقل لدى الفيلسوف موسى بن ميمون (الحراصي ٢٠٠٠).

ان هذه الدراسة ستمضي قدما نحو استكشاف آفاق جديدة يمكن فيها رؤية تجسد التجارب المجردة، هي آفاق الاخلاق، والفرضية التي سننطلق لإثباتها هي ان كون الاخلاق تجربة مجردة **فإن مفاهيم الاخلاق في الثقافة العربية تقوم على تجارب الجسد المادية من خلال الاسقاط الاستعاري، وان فهمنا للاخلاق، والتي ينظر البعض اليها على انها نقيض للمادة، وان لها وجودا موضوعيا كموضوعية وجود الماديات، يقوم على تجربة الجسد.** ان منهجنا للتحقق من صحة هذه الفرضية يعتمد على جانبين اساسيين. يتمثل الجانب الاول في ابراز تجسد الاخلاق في الفلسفة العربية من خلال تحليل بعض المفاهيم الاخلاقية في كتاب ابي حامد الغزالي «ميزان العمل» وفي كتاب ابن مسكويه «تهذيب الاخلاق». اما الجانب الثاني من المنهج المتبع فيتعلق بإبراز التجسد في اللغة العامة، اي من خلال تحليل تعبيرات لغوية مستمدة من اللغة العربية عموما ومن اللهجة العمانية على وجه الخصوص. وليس بخاف علينا ان تحليل جوانب اخرى من الثقافة العربية سيعين على فهم أشمل وتقود الى نتائج أكثر دقة حول تجسد الاخلاق، ومن هذه الجوانب دراسة الاخلاق في المصادر الدينية الاساسية إضافة الى تتبع الاستعارات المستخدمة عبر التاريخ العربي. الا ان هذه الدراسة لا تعدو ان تكون استكشافا اوليا لهذه القضية.

٢ - عرض موجز للدراسات السابقة حول الجوهر الاستعاري للأخلاق

ان الدراسات التي تناولت قضية الجوهر الاستعاري لمفاهيم الاخلاق قليلة جدا، وربما يعود ذلك إلى ان النظرية المفهومية للإستعارة لم تتغلغل بقوة في الدراسات المتعلقة بالاخلاق، رغم ما أبرزته هذه النظرية من جوهرية الدور الذي تلعبه عملية الاستعارة المفهومية في إعانة الانسان في فهم العالم المجرد. ولعل هذا يفسر ان الدراسات الموجودة في هذا الموضوع قد قام بها كل من لاكوف وجونسون نفسيهما. فقد أصدر مارك جونسون Mark Johnson كتابه الموسوم «الخيال الاخلاقي: مستتبعات علم الذهن للأخلاق» عام ١٩٩٣ وتمحورت فكرته الرئيسة في رأي مفاده ان «الانسان حيوان اخلاقي خيالي أساسا» (Johnson 1993: 1) بمعنى ان الخيال (عن طريق الاستعارة) هو المشكل الاساس لمفاهيم الاخلاق، وان التفكير الاخلاقي يقوم على اعمدة من المفاهيم الاستعارية على مستويين اثنين كما يلي:

(١) إن مفاهيمنا الاخلاقية الاكثر أساسية (مثل مفاهيم الارادة، والحرية، والقانون، والحق، والواجب، والرفاهية (السعادة)، والفعل) تتحدد استعاريا، ويتم ذلك بوجه الاجمال من خلال إسقاطات استعارية مركبة.

(٢) ان الطريقة التي نفهم بها موقفا معينا تستند على

استخدامنا لإستعارات مفهومية منتظمة تكون الفهم المشترك للأفراد الذين ينتمون الى ثقافتنا» (٢) J.ohnson 1993.

وقد تعرض جونسون في هذا الكتاب بالتحليل لكثير من جوانب النظرية الغربية للأخلاق وأبرز دور الاستعارة في تشكيل المفاهيم الاخلاقية، فقد تعرض على سبيل المثال لنظرية كانط الاخلاقية او ما يعرف بالاخلاق العقلانية ethics rationalist، حيث اعتقد كانط بأن بإمكان العقل المجرد الوصول الى القوانين الاخلاقية، وهو ما يعني ان التفكير يقودنا الى تلك القوانين الكونية التي ينبغي ان تحكم السلوك البشري. وكما يقول جونسون فإنه «ان قدر لنظرية اخلاقية ما حظ في الادعاء بأن تكون خلوا من الاستعارة وأشكال الخيال الاخرى فإنها ستكون نظرية كانط» حيث يفترض ان تكون هذه النظرية نتاجا للعقل العملي المجرد الذي يخلو خلوا تاما من أي أثر للخيال. الا ان نظرات أعمق في فلسفة كانط قد أوضحت دور الخيال في تشكيلها، فهلاري بونتام Hilary Puntam يرى ان نظرية كانط لا تنطلق من العقل المجرد بل انها تعتمد اساسا على «صورة اخلاقية» او مجموعة من الصور الاخلاقية، وليس على قوانين صرفة، ومفاهيم حرفية (غير مجازية) خالصة، وأحكام منطقية .(Johnson 1993: 65) وجونسون رغم اعتباره كانط «أحد أعمق وأبرع المفكرين الذين اثروا في التراث الاخلاقي الغربي» الا ان ذلك لا يعني عدم اعتماد كانط على الاستعارات المفهومية في تشكيل نظريته الاخلاقية. فأكثر مفاهيم كانط الاخلاقية مركزية «استعارية وهي استعارية على نحو لا يمكن اختزاله»، فقد كان هدف كانط هو تقديم «أساس عقلاني للجزء غير اللاهوتي في التراث الاخلاقي اليهودي-المسيحي»، وكان يسعى الى ابراز مبادئ الاخلاق «الخالصة»، ولكن ما معنى كلمة «خالصة» هنا؟ يكون اي شكل من اشكال المعرفة «خالصا» بحسب كانط حينما لا يختلط بأي من العناصر التجريبية الامبيريقية، وبذا فإن المبدأ الاخلاقي الخالص هو ذلك المبدأ الذي يمكن الاستدلال عليه بإستخدام العقل حصرا، وبدون الرجوع الى تجربة مادية كالمشاعر والاحاسيس او الصور الذهنية.

الا ان تحليل جونسون يظهر ان نظرية كانط استعارية فهي تعتمد على استعارة اساسية هي [القوانين الاخلاقية قوانين طبيعية]. حيث تسقط قوانين الطبيعة على «قوانين» الأخلاق (أنظر Jhonson 1993)

وقد درس كل من لاكوف وجونسون الاخلاق الاستعارية في كتابهما «الفلسفة في الجسد» (Lakoff and Johnson 1999)، وكان محور طرحهما هنا «ان علم الذهن، وعلى وجه الخصوص علم الدلالة الذهني، يقدم لنا الوسيلة التي تمكننا من تقديم تحليل مفصل وشامل لكل المفاهيم الاخلاقية وكيفية عمل منطقها، ومن اكثر النتائج اساسية في هذا البحث الامبيريقي ان اللاوعي الذهني يحتوي على منظومة واسعة من الاسقاطات الاستعارية لفهم افكارنا الاخلاقية والتفكير فيها، وتوصيلها [للآخرين]، [وخلص هذا البحث الى ان] كل مفاهيمنا الاخلاقية المجردة مشكلة استعاريا» .(Lakoff and Johnson 1999: 290).

وحلل لاكوف وجونسون في كتابهما هذا الاستعارات المتعلقة بالاخلاق في الثقافة الامريكية كما تتبدى في اللغة، وبينا ان عدد هذه الاستعارات المفهومية محدود، فجميعها يعتمد على الرفاهية المادية، كالمال والصحة والنظافة وسواها. فحللا على سبيل المثال استعارة [المحاسبة الاخلاقية] وبينا دورها في تشكيل كثير من المفاهيم الاخلاقية، كأن تعتبر الاخطاء التي يقوم بها شخص ما ضد شخص آخر ضربا من «الدين» debt، في حين يعتبر رد الاخير على المخطئ نوعا من جعل الاول «يدفع الثمن» repay . ومن الاستعارات الاخرى التي قاما بتحليلها استعارة [الجوهر الاخلاقي] التي تفترض ان للأخلاق جوهرا، وان هذا الجوهر يولد مع الافراد، او يتشكل معهم في سني حياتهم الاولى، ويبقى لنهاية عمرهم. وتسمى عناصر الجوهر الاخلاقي «فضائل» virtues ان كانت عناصر اخلاقية مستحسنة، و«رذائل» vices ان كانت عكس ذلك، وتتجلى هذه الاستعارة في تعبيرات مثل She has a heart of gold (قلبها من ذهب) و He : s rotten to the core (انه فاسد حتى النخاع)، حيث ان الشخص المذكور «يمتلك خصائص اخلاقية جوهرية تحدد انواعا معينة من السلوك الاخلاقي او غير الاخلاقي.

ويخلص لاكوف وجونسون الى ان الرؤية التقليدية للاخلاق قد فشلت إن أخذنا في اعتبارنا النتائج التي يقدمها علم الذهن والنظرية المفهومية للإستعارة، فمن هذه النتائج عدم وجود مفاهيم اخلاقية خالصة بل اننا نفهم الاخلاق من خلال الاستعارات التي تقوم على التجربة المادية، كذلك لا يمكن القول بالعقل الاخلاقي الخالص (كما عند كانط) لأن المفاهيم الاخلاقية استعارية الجوهر. اضافة الى ذلك فقد دل

علم الذهن على ان الاخلاق ليست مجالا متجانسا، بل انها تختلف بإختلاف الاستعارة المستخدمة في تحديد المفهوم الاخلاقي وفي فهم الظرف الاجتماعي الذي يوجد فيه الموقف الاخلاقي. كذلك تبين ان الاخلاق تقوم على التجربة المادية من خلال الاستعارة كما ذكرنا، فهي مرتبطة ارتباطا لا فكاك منه بالمادة وتجربة الجسد من صحة ومرض وفقر وغنى وسواها من مظاهر المادة. ومن النتائج الاخرى التي توصل اليها البحث في هذا المجال عدم وجود الاخلاق الكونية التي يقاس بها الصحيح من الخاطئ، تلك الاخلاقيات التي تعتبر عادة مُثُلا عليا صحيحة في ذاتها لا بنفعها ويمكن تطبيقها على شتى الاحداث. ان كل هذه النتائج تقود كلا من لاكوف وجونسون الى ان هذه هي نهاية البراءة في الفهم الاخلاقي، وان المعرفة الاخلاقية القائمة على دور الاستعارة «تجعلنا مسؤولين ليس فقط عن الاحكام الاخلاقية وعواقبها بل عن رؤية الاشكال الضمنية للحكم الاخلاقي في كل جوانب ثقافتنا» (Lakoff and Johnson 1999: 334).

٣ - نحو تحليل الاسس الاستعارية لمفاهيم الاخلاق في الفلسفة الاسلامية

بسبب طبيعة هذه الدراسة الاستكشافية وتركيزها على ما تعكسه اللغة العربية من مفاهيم اخلاقية استعارية، سنقتصر هنا على تحليل نموذجين من نماذج استخدام الاستعارة المفهومية في تشكيل منظومة مفهومية اخلاقية هما ابو حامد الغزالي وابن مسكويه.

٣ - ١- أبو حامد الغزالي: الاخلاق في «ميزان العمل»

سعى الغزالي في كتاب «ميزان العمل» الى تبيين السعادة الناتجة عن الفعل الاخلاقي. ولن نحلل الكتاب بأكمله هنا ولكنا سنركز على بعض الامثلة التي يمكن من خلالها تبيين دور الاستعارة في تشكيل التعامل الفلسفي الاسلامي مع الاخلاق.

*** الاستعارة في «بيان مثال النفس مع هذه القوى المتنازعة»**

تحدث الغزالي عن ثلاثة انواع من قوى النفس هي قوة التفكر التي تحصل بها الحكمة، وقوة الشهوة التي بإصلاحها تحصل العفة، وقوة الغضب التي بقهرها يحصل الحلم. وفي هذا يمكن رؤية استعارة اساسية هي [استعارة الشخص المنقسم] التي ترى، كما يطرحها الغزالي، ان الانسان شيء مركب حقيقة من ثلاثة اجزاء، وان هذه الاجزاء هي قوى تتفاعل فيما بينها ويجب على قوة العقل ان «تسيطر» على قوتي الشهوة والغضب. وإضافة الى مفهوم التركيب المأخوذ من المركبات المادية الصرفة والمسقط على المجرد لتشكيل مفهوم عن الانسان يسهل به التعامل مع سلوكه الاجتماعي وتقييمه اخلاقيا، فإن هذا المفهوم يقوم أيضا على اسقاط تجربة [تفاعلات القوى] المادية الصرفة على طبيعة التفاعل المفترض داخل الانسان. والقوة تجربة مادية ذات بنية جشطالطية، بمعنى انها بنية مجردة يمكننا ان نراها من خلال صورها المادية كقوة اليد، او قوة الفيضان، او اي صورة اخرى من صور القوى. والتفاعل بين القوى هو أمر معروف في التجارب المادية، فإن إلتقاء قوتين «س» و «ص» اما ان ينتهي بتعادلهما بما يتحقق ضرب من التوازن بينهما او ان ينتهي بإنتصار إحدى القوتين على الاخرى!!.

إن هذا الاساس الاستعاري الصرف لمفهوم قوى النفس يمكن تبينه بكل جلاء من الامثلة التي يضربها الغزالي لتقريب ما يطرحه حول طبيعة التفاعل بين قوى النفس، وهو يضرب في ذلك ثلاثة أمثلة كما يلي:

المثال الاول:

مثل نفس الانسان في بدنه كمثل والٍ في مدينته ومملكته، وقواه وجوارحه الخادمة، البدن بمنزلة الصناع والعملة، والقوة العقلية المفكرة له كالمشير الناصح والوزير العاقل، والشهوة له كعبد سوء يجلب الميرة والطعام، والحمية كصاحب شرطته، والعبد الجالب للميرة مكار مخادع خبيث ملبس يتمثل بصورة الناصح، وتحت نصحه الداء العضال والشر الشمر، وديدنه منازعة الوزير في التدبير حتى لا يغفل عن منازعته ومعارضته في آرائه ساعة. (الغزالي ١٩٩٥: ٧١)

المثال الثاني:

الانسان حيث خلق بنفسه عالما كبيرا في المعنى صغيرا في الحجم، فبدنه كمدينة، وعقله كملك مدبر لها، وقواه المدركة من الحواس الظاهرة والباطنة كجنوده، وأعوانه وأعضاؤه كرعيته، والنفس الأمارة بالسوء التي هي الشهوة والغضب كعدو ينازعه في مملكته ويسعى في إهلاك رعيته، فصار بدنه كرباط وثغر، ونفسه كمقيم فيه مرابط، فإن جاهد عدوه وأسره وقهره على ما يجب حمد أثره إذا عاد الى حضرته تعالى ... وان ضيع ثغره وأهمل رعيته ذم أثره وانتقم منه عند لقاء الله تعالى (الغزالي ١٩٩٥: ٧٣)

المثال الثالث:

مثل العقل مثل فارس متصيد، وشهوته كفرسه، وغضبه

ككلبه، فمتى كان الفارس حاذقا وفرسه مروضا وكلبه مؤدبا معلما منقادا صار حريا بالنجح، ومتى كان هو في نفسه أحمق وكان الفرس جموحا والكلب عقورا فلا فرسه ينبعث من تحته منقادا ولا كلبه يسترسل بإشارته مطيعا، فهو خليق بأن يعطب فضلا عن ان ينال ما طلب. (الغزالي ١٩٩٥: ٧٤)

ان الامثلة الثلاثة كلها تقدم صورا تمثيلية على تصور الغزالي لما ينبغي ان يقع من سيادة العقل على قوتي الغضب والشهوة. ولا ينبغي ان يفهم من كلامنا هنا على ان فهم الغزالي لطبيعة تفاعلات قوى النفس استعاري على مستوى الصور، كصورة الوالي والعبد والوزير وصاحب الشرطة في المثال الاول، او صورة المدينة وملكها وجنوده ورعيته في المثال الثاني، او صورة الفارس والفرس والكلب في المثال الثالث، فإن هذه صورة تشبيهية جلية، الا ان قولنا بإستعارية هذا الفهم يعتمد على استعارية الأصل الذي من أجله استخدم الغزالي هذه الصور التمثيلية، فـ«إنقسام» نفس الانسان و«احتواؤها» على ثلاث «قوى» هي في جوهرها فكرة استعارية تقوى على تجربة التراكيب المادية حيث نجد أمرا معينا يتكون من أكثر من عنصر إضافة الى ان النفس ينظر اليها بإعتبارها [حاوية] او[مجالا حاويا] تتفاعل فيها القوى الثلاث، وفكرة الاحتواء مادية نجدها في تفاعلاتنا مع العالم المادي كاحتواء الغرفة على الاثاث واحتواء الجيب على النقود واحتواء قاعة الدرس على كراس وطاولات وسواها. وإضافة الى استعارتي [التركيب] و[الاحتواء] فإننا نجد استعارة القوى نفسها، فإن صور التفاعل التمثيلية التي قدمها الغزالي كصورة عبد السوء وصورة الدفاع عن المدينة وثغورها وصورة تحكم الفارس الصياد بفرسه وكلبه تعكس مجتمعة مستوى استعاريا اعمق هو مستوى القوى وضرورة انتصار قوة واحدة على القوى الاخرى، وهو امر من امور المادة الصرفة.

* الاستعارة في «بيان مراتب النفس في مجاهدة الهوى والفرق بين إشارة الهوى والعقل»

يتحدث الغزالي في هذا القسم عن الحالات الثلاث التي يتعامل فيها الانسان مع الهوى، كما يلي:

الاولى: أن يغلبه الهوى فيملكه ولا يستطيع له خلافا، وهو حال أكثر الخلق، وهو الذي قال الله تعالى: (أفرأيت من إتخذ إلهه هواه) (الجاثية: ٢٣). إذ لا معنى للإله إلا المعبود، والمعبود هو المتبوع إشارته، فمن كان تردده في جميع أطواره خلف أغراضه البدنية وأوطاره فقد اتخذ إلهه هواه.

الثانية: ان تكون الحرب بينهم سجالا، تارة لها اليد وتارة عليها اليد. فهذا الرجل من المجاهدة، فإن اختارته المنية في هذه الحالة فهو من الشهداء لأنه مشغول بامتثال قوله: «جاهدوا أهواءكم كما تجاهدون أعداءكم» وهذه الرتبة العليا للخلق سوى الانبياء والأولياء.

الثالثة: أن يغلب هواه فيصير مستوليا عليه لا يقره بحال من الاحوال، وهذا هو الملك الكبير والنعيم الحاضر والحرية التامة والخلاص عن الرق. (الغزالي ١٩٩٥: ٧٦).

إن ما يطرحه الغزالي هنا من صراع بين النفس والهوى يقوم على استعارة [تفاعلات القوى]. والقوى وأنماط التفاعل بينها كما اشرنا تجربة مادية صرفة، وتعامل الغزالي مع النفس والهوى ونمط التفاعل بينهما هو تعامل استعاري حيث يسقط فيه تفاعل القوى المادية لتشكيل تصور عن تفاعل مفترض بين الهوى والنفس، والنتائج الممكنة التي تنتج عن هذا التفاعل هي ايضا من لواحق تفاعل القوى المادية، فالنتيجة في حالة صراع بين قوتين، كما ذكرنا أعلاه، قد تكون تعادلا بين القوتين، وهو ما يتمثل هنا في الحالة الثانية حيث «تكون الحرب بينهم سجالا، تارة لها اليد وتارة عليها اليد» وهذا يعتمد ايضا استعاريا على فكرة التوازن المادي، او انه ينتهي بإنتصار احدى القوتين كما هو جلي في الفهم الاستعاري في الحالة الاولى والحالة الثالثة.

وفكرة الوسطية الخلقية هي احدى تجليات الاستعارة في طرح الغزالي الاخلاقي، فالفضائل لها «موقع» وسطي بين رذيلتين، وتجربة إتخاذ الموقع مادية يسقطها الغزالي على الفضائل، وهذا ايضا يعكس استعارة التوازن حيث تكون الفضيلة المستحبة هي نقطة التوازن بين الرذيلتين، والتوازن تجربة مادية من تجارب الجسد المادي يحاولها الطفل من أيام طفولته الاولى بتعلم تجنب السقوط أثناء الجلوس او القيام، ومن الامثلة على ذلك الفهم الاستعاري القائم على موقع التوازن ان السخاء وسط بين التبذير والتقتير، والظرف وسط بين التقطيب والهزل، والمسامحة وسط بين الشكاسة والملق. ويضيف الغزالي قائلا: «وأما العدالة فجامعة لجميع الفضائل، والجور المقابل لها فجامع لجميع الرذائل» (الغزالي ١٩٩٥: ١١٧) وهو تجل واضح لفكرة [الاحتواء] الاستعاري، حيث اننا امام حاوية تحتوي الفضائل وحاوية اخرى تضم

الرذائل.

نخلص من هذا إذن ان التجارب المادية كالقوى والاحتواء والتوازن وسواها كلها تشكل جوهر المفاهيم الاخلاقية التي يعتمدها الغزالي في كتاب «ميزان العمل»، وهذا يظهر مدى تجسد فلسفة الاخلاق لدى الغزالي، ذلك ان تحليل بعض الامثلة أعلاه قد أظهر تجسيد مفاهيم أساسية في أخلاق الغزالي، فلولا تجربة القوى المادية لما أمكن للغزالي ان يتحدث عن «قوى» النفس التي تحكم السلوك الاخلاقي للأفراد، وعن طبيعة الصراع الذي يشهده ميدان النفس بين تلك القوى. ان مفاهيم الاخلاق إذن متجسدة تجسدا جوهريا وليس عرضيا، وهو ما سنجده ايضا في القسم التالي الذي يتعرض لتجسد فلسفة الاخلاق لدى ابن مسكويه.

٢-٢ - ابن مسكويه: الاخلاق الاستعارية في كتاب «تهذيب الاخلاق»

يعتبر كتاب «تهذيب الاخلاق» لأحمد بن محمد بن مسكويه من أهم الكتب التي كتبت في فلسفة الاخلاق في الاسلام، وابن مسكويه يشدد في مقدمة كتابه على تضاد طبيعة النفس مع طبيعة الجسد:

> انا لما وجدنا في الانسان شيأما يضاد أفعال الاجسام وأجزاء الاجسام بحده وخواصه وله أيضا أفعال تضاد أفعال الجسم حتى لا يشاركه في حال من الأحوال وكذلك نجده يباين الاعراض ويضادها كلها غاية المباينة ثم وجدنا هذه المباينة المضادة منه للأجسام والأعراض انما هي من حيث كانت الاجسام اجساما والاعراض اعراضا حكمنا بأن هذا الشيء ليس بجسم ولا جزء من جسم ولا عرضا وذلك انه لا يستحيل ولا يتغير وأيضا فإنه يدرك جميع الاشياء بالسوية ولا يلحقه فتور ولا كلال ولا نقص (ابن مسكويه ١٩٨٥: ٤)

وهذا الفصل التام الذي يقدمه ابن مسكويه بين النفس والجسد، مثله مثل تضاد الجسم والعقل عند موسى بن ميمون (انظر الحراصي ٢٠٠٠)، يفرض على الباحث في الاستعارة ومن يرى بتجسد المجردات تحديا كبيرا يتمثل في ضرورة البحث المتأني سعيا وراء إبراز دور الجسد في فهم النفس والحديث عنها وهو ما سنحاول مقاربة بعض جوانبه هنا. ان تجسد أخلاقية ابن مسكويه!!! يمكن رؤيتها في الاسقاطات التي نجدها في قوله مثلا عند حديثه عن النفس«أما شوقها الى افعالها الخاصة بها أعني العلوم والمعارف مع هربها من *أفعال الجسم الخاصة به فهو فضيلتها*» (ابن مسكويه ١٩٨٥: ٩). نجد هنا استعارة [الانجذاب والنفور] وهي تجربة مادية صرفة يتم اسقاطها على النفس، حيث نجد ان النفس «تنجذب» الى جوانب الفكر و«تهرب» من أفعال الجسد، وهو على مستوى اخر ضرب من التشخيص حيث تغدو النفس انسانا «يشتاق» الى اشياء معينة وينفر من أخرى. وكذلك نجده في قوله ان «كمال الانسان في اللذات المعنوية» (ابن مسكويه ١٩٨٥: ٣٥) حيث نجد استعارة [الاكتمال]، حيث ان الانسان ينظر اليه بإعتباره شيئا ناقصا، وتجربة النقص والاكتمال تجربة مادية صرفة اخرى، وكذلك فكرة «اللذة» التي جلبت من تجربة الجسد، والشعور باللذة المادية كما في الجنس وغيره.

ويمكننا رؤية أثر الاستعارة في تشكيل فكرة [اللذة] الاخلاقية عند ابن مسكويه في الاقتباس التالي:

> إن اللذة تنقسم الى قسمين أحدهما لذة انفعالية والاخرى لذة فعلية أي فاعلة. فأما اللذة الانفعالية فهي شبيهة بلذة الاناث واللذة الفاعلة تشبه لذة الذكور. ولذلك صارت اللذة الانفعالية هي التي تشاركنا فيها الحيوانات التي ليست بناطقة اي]عاقلة[وذلك انها مقترنة بالشهوات ومحبة الانتقام وهي انفعالات النفسين البهيميتين. وأما اللذة الاخرى فهي الفاعلة وهي التي يختص بها الحيوان الناطق ولأنها غير هيولانية ولا منفعلة انفعالا لأنها صارت لذة تامة وتلك ناقصة وهذه ذاتية وتلك عرضية. وأعني بالذاتية والعرضية ان اللذات الحسية المقترنة بالشهوات تزول سريعا وتنقضي وشيكا بل تنقلب لذاتها فتصير غير لذات بل تصير آلاما كثيرة او مكروهة بشعة مستقبحة وهذه أضداد اللذة ومقابلاتها. وأما اللذة الذاتية فانها لا تصير في وقت آخر غير لذة ولا تنتقل عن حالتها بل هي ثابتة أبدا. واذا كانت كذلك فقد صح حكمنا ووضح ان السعيد تكون لذته ذاتية لا عرضية وعقلية لا حسية وفعلية والهية لا بهيمية (ابن مسكويه ١٩٨٥: ٨٤).

يتحدث ابن مسكويه في هذا الاقتباس عن الفرق بين اللذة الجسدية واللذة العقلية، فيرى ان الاولى زائلة غير حقيقية (عرضية) فيما ان الثانية باقية حقيقية (ذاتية). وهو يتعامل مع أمر [اللذة العقلية] وكأنها حقيقة وليس استعارة مفهومية مع انه يستشهد بلذة الجنس، ليبين طبيعة الفرق بين اللذتين. وهنا نشير الى جانب آخر من جوانب الاستعارة هو جانب دور الايديولوجيا والمعرفة الموجودة حول التجربة المادية في *فهم المجردات*، فابن مسكويه *يسقط فهمه للذة الذكر التي*

يتعامل معها على انها الفاعلة، ولذة الانثى المستجيبة على ما يعتقده عن اللذة العقلية، وهنا نجد الرؤية الذكورية التي ترى في المرأة كائنا يستجيب لا يفعل بنفسه، «الفاعل أبدا تكون في الاعطاء ولذة المنفعل أبدا تكون في الاخذ» ص ٨٥) وهي رؤية ايديولوجية كونها تشكل وضع المرأة والرجل في المجتمع وتحدد نمط السلوك الاجتماعي الذي يقره المجتمع في فترة زمنية ما. هذه الرؤية الايديولوجية [الرجل فاعل، والمرأة مفعول به] تسقط استعاريا لتشكل جانبا من المجرد. وهكذا تكون لذة الجسد هي استعاريا لذة الاناث لأنها لذة استجابية (منفعلة) فيما ان لذة العقل هي لذة الذكر (الفعلية الفاعلة).

إضافة الى الامثلة السابقة حول دور الاستعارة والتجسد في تشكيل المجرد الاخلاقي عند ابن مسكويه يجدر بنا ان نشير الى جانب استعاري الجوهر آخر في نظرية ابن مسكويه الاخلاقية يتعلق بـ«أمراض» النفس. ففي المقالة السادسة من كتاب «تهذيب الاخلاق» المعنونة بـ«دواء النفوس» نجد رؤية استعارية للنفس يتم اسقاط سمات الجسد فيها من صحة ومرض وعناية وعلاج على النفس، وهو ما يقدم لنا نفسا استعارية متجسدة الجوهر كما في الاقتباس التالي:

> نبتدئ بعون الله وتوفيقه وتأييده في هذه المقالة بذكر شفاء الامراض التي تلحق نفس الانسان وعلاجها ونذكر الاسباب والعلل التي تولدها وتحدث منها فان حذاق الاطباء لا يقدمون على علاج مرض جسماني الا بعد ان يعرفوه ويعرفوا السبب والعلة فيه ثم يروموا مقابلته بأضداده من العلاجات ويبتدئون من الحمية والادوية اللطيفة التي ان ينتهوا في بعضها الى استعمال الأغذية الكريهة والادوية البشعة وفي بعضها الى القطع بالحديد والكي بالنار. ... وأيضا لما كان طب الابدان ينقسم بالقسمة الاولى الى قسمين احدهما حفظ صحتها اذا كانت حاضرة والاخر ردها اليها اذا كانت غائبة وجب ان نقسم طب النفوس هذه القسمة بعينها فتردها اذا كانت غائبة ونتقدم في حفظ صحتها اذا كانت حاضرة ... (ابن مسكويه ١٩٨٥: ١٤٥-١٤٦)

وهكذا فالجسد وطبيعة التعامل معه هو الاساس للعلم الذي يقترحه ابن مسكويه هنا ويسميه «طب النفوس» وكلمة «بعينها» كلمة دالة هنا حيث انها تظهر مدى تجسد رؤية ابن مسكويه الاخلاقية، فطب النفوس يجب ان يتبع طب الاجساد تبعية تامة، وهو صادق في ذلك فحيث ان النفس امر مجرد فإن التعامل معها يستحيل ان يتم الا من خلال معرفتنا عن الجسد والتعامل معه، وقاية وعلاجا.

ويتحدث ابن مسكويه، مثله مثل الغزالي، عن وسطية الفضائل، وهنا يبرز وجه آخر من وجوه تجسد الاخلاق عنده، فلا يجد أمامه الا التجارب المادية لإبراز فكرته الوسطية:

> ولما كانت الفضائل اوساطا محمودة وأعيانا موجودة أمكن ان تطلب وتقصد وتنتهي اليها الحركة والسعي والاجتهاد. وأما سائر النقط التي ليست بأوساط فانها غير محدودة ولا أعيانها موجودة ووجودها بالعرض لا بالذات. ومثال ذلك ان الدائرة لها مركز واحد ولها نقطة واحدة ولها وجود في ذاتها يقصد ويشار اليها فان لم نجدها حسا او لم يمكننا الاشارة اليها امكننا ان نستخرجها ونقيم البرهان على انها هي المركز دون غيرها من النقط. وأما النقط التي ليست بمركز فانها لا نهاية لها ولا وجود لها بالذات وانما توجد اذا فرضت فرضا وليست لها عين قائمة فلذلك لا تقصد ولا يمكن استخراجها لانها مجهولة ولانها شائعة في جميع الدائرة. واما الطرفان اللذان يسميان متضادين فهما موجودان معينان لانهما طرفا خط مستقيم معين والبعد بينهما غاية البعد ... واذا فهم ذلك فليعلم ان لكل فضيلة طرفين محدودين يمكن الاشارة اليهما وأوساطا بينهما كثيرة لا نهاية لها ولا يمكن الاشارة اليها. الا ان الوسط الحقيقي هو واحد وهو الذي سميناه فضيلة (ابن مسكويه ١٩٨٥: ١٥٩-١٦٠)

يستخدم ابن مسكويه، مثله مثل الغزالي، كلمة «مثال» حين يشبه وسطية الفضيلة بمركز الدائرة، الا ان الحقيقة ان هذا اسقاط استعاري خالق لمفهوم الوسطية، ذلك ان فكرة الوسطية التي أتى ابن مسكويه بمثال الدائرة لتوضيحها هي أصلا فكرة مادية صرفة، ولذا فإن المثال لا يخدم غرضا تشبيهيا لعدم وجود اي شبه بين موقع الوسط المادي وبين الفضائل بل ان الاستعارة لازمة هنا لأننا نسقط تجربة الوسطية المادية لنشكل مفهوم الوسطية الاخلاقية.

نخلص من هذا التحليل الموجز لبعض الاستعارات المستخدمة في التعامل مع مفاهيم الاخلاق لدى ابن مسكويه الى جوهرية دور التجسد في تشكيل هذه المفاهيم. ورغم تأكيد ابن مسكويه على الانفصال التام بين الجسد والنفس، الا ان المفاهيم المتعلقة بالنفس تقوم على استعارات مفهومية تعتمد على التجربة المادية الصرفة كالقوى واللذة المادية والصحة والمرض وإتخاذ المواقع وسواها، وهو ما يعني ان العلاقة بين الجسد والنفس ليست بتلك القطيعة التي يطرحها ابن مسكويه، وان كل مفاهيم النفس وتصوراتنا عنها انما تقوم أساسا على تجربتنا المادية الصرفة، وهو الامر ذاته الذي

رأيناه لدى أبي حامد الغزالي.

لقد كان تحليل بعض جوانب فلسفة الاخلاق العربية/الاسلامية جانبا من المنهج الذي اتبعناه في هذه الدراسة لإثبات تجسد مفاهيم الاخلاق في الثقافة العربية. وقد أثبت هذا المنهج الفرضية التي قدمناها حول الدور الذي تلعبه الاستعارة في تشكيل الاخلاق، فقد تبين من التحليل السابق لجانب بسيط من فلسفة الاخلاق عند ابي حامد الغزالي وعند ابن مسكويه ان هذه المفاهيم متجسدة الى حد بعيد، بمعنى ان وجود هذه المفاهيم يعتمد على اسقاط استعاري من تجربة الحياة المادية وتفاعلاتها.

أما الجزء التالي من هذه الدراسة فيسعى الى تبين تجسد الاخلاق في التعابير التي يستخدمها عامة الناس في حديثهم عن المواقف الاخلاقية وغير الاخلاقية، والامثلة التي سنقدمها مستمدة من اللغة العربية على وجه العموم، غير ان اغلب الامثلة مستمدة من اللهجة العمانية، وهي تعبيرات قد توجد او توجد شبيهاتها بلا ريب في اللهجات العربية الاخرى.

الاخلاق الاستعارية في اللغة العربية وفي اللهجة العمانية

هناك ضربان من الاخلاق: الاخلاق التجريبية (المادية)، والاخلاق الاستعارية، ومرد ذلك الى ان الاخلاق «أساسها تعزيز رفاهية الاخرين الدنيوية وتحاشي إلحاق الضرر المادي بهم والحول دون ذلك» (لاكوف ١٩٩٦). فنظرة الى المستوى الدنيوي المادي من الاخلاق تظهر ان المرء يفضل ان يكون معافا لا مريضا، موسرا لا ذا فاقة، قويا لا ضعيفا وهلم جرا، وهو ما يعني ان الصحة ويسر الحال والقوة والأمن والسعادة (وأشياء اخرى) هي عوامل تحدد الاخلاق التجريبية، وهذا يستلزم ان اي فعل يرمي الى إلحاق الاذى بأي من هذه العوامل او حرمان انسان من واحد او اكثر منها هو فعل غير اخلاقي. فمن غير الاخلاق فعل شيء يجعل امرءا ما يفقد ماله، او يضر بجسمه بإعطائه طعاما يسممه او يصيبه بمرض من الامراض، او يحرمه من احساسه بالأمن والطمأنينة.

الا ان الاخلاق لها جانب آخر هو الجانب الاستعاري، وهو الجانب الذي لا يعنى بمظاهر الاخلاق المادية التي تتعلق بجسم الانسان من صحة وأمن وقوة وغيرها، بل بالجانب المجرد غير المادي من حياة الانسان، وهو ما سيتبين في التحليل التالي لبعض الاستعارات المستخدمة في فهم الأخلاق.

استعارة «المحاسبة الاخلاقية»

تعتبر استعارة [المحاسبة الاخلاقية] من أكثر الاستعارات شيوعا في فهم الاخلاق في كثير من الثقافات، فقد تحدث لاكوف (Lakoff. 1996 – b) عن وجودها في الثقافة الامريكية على سبيل المثال، ويظهر الجدول التالي عناصر الاسقاط الاستعاري في استعارة [المحاسبة الاخلاقية].

وسنتعرض فيما يلي لبعض العناصر التي يتم اسقاطها من مجال التملك والمحاسبة المادية على مجال الاخلاق والسلوك الاجتماعي.

تملك الاشياء الاخلاقية

تعتبر الاخلاق في اللهجة العمانية مجازيا أشياء يمتلكها

الجدول رقم ١: الاسقاط الاستعاري لمجال التبادل الاقتصادي على مجال التفاعل الاخلاقي (Johnson 1993: 45)

المجال المصدر: تبادل السلع	الاسقاط الاستعاري	المجال الهدف: التفاعل الاخلاقي
البضائع، السلع	←	الافعال، الحالات
استخدام البضائع او قيمتها	←	القيمة الاخلاقية للافعال
الثروة	←	الرفاهية
تكديس البضائع	←	الزيادة في الرفاهية
الأمر المربح = المتسبب في زيادة الثروة	←	الامر الاخلاقي = المتسبب في زيادة الرفاهية
الامر غير المربح = المتسبب في نقصان الثروة	←	الامر غير الاخلاقي = المتسبب في نقصان الثروة
النقود (بديلا عن البضائع)	←	الرفاهية
إعطاء/أخذ المال او البضائع	←	إتيان الافعال الحسنة او السيئة
حساب المعاملات	←	المحاسبة الاخلاقية
توازن الحساب	←	توازن الافعال الاخلاقي
الدين	←	الدين الاخلاقي = الدين بشيء حسن لشخص ما
الرصيد	←	الرصيد الاخلاقي= الاخرون مدينون لك بشيء حسن
التبادل العادل /الدفع	←	العدالة

الشخص، فـفـلان يصـبـح «راعـي مـعـروف» أي انـه يمتلك المعروف، وهو خصلة اخلاقية. اما اولئك الذين يأتون أفعالا تعتبر غير أخلاقية فـ«تنقصهم» الاخلاق، وهو ما يتبدى في القول مثلا ان فلان «ما عنده احترام»، او ان فلان «بدون اي اخلاق» او «ما عنده ذرة اخلاق». وكما لا يتساوى الناس في ممتلكاتهم المادية فإنهم ايضا لا يتساوون في «ما يمتلكونه» من اخلاق، ففلان قد يكون «غني نفس» اي ان نفسه «غنية»، وهو ما يتبدى ايضا في المثل العماني «الغنى غنى النفوس ما الفلوس»، وهو، ان نظرنا الى اللغة وتفاعلات الذهن نظرة سياسية، ما يمكن ان يعتبر ضربا من ضروب نمط الاخلاق البرجوازية التي تبعد الناس عن الرفاهية المادية وإلهائهم بمادية اخلاقية في مستوى الاستعارة، ولذا فإن الشخص وان كان أفقر الناس وأعوزهم فإنه «غني بمعانيه» وان صاحب المال الذي يـأتـي مـنـكـرات الافـعـال «مـا يسـوى بـيسـة» (و«البيسة» هي أصغر وحدات العملة في عمان)، ويقابله في اللهجات العربية الاخرى «ما يسوى فلس» او «ما يسواش تعريفة»، بل ان بعض العمانيين يضيف كلمة «حليانة» (وتعني صدئة) فيقول عن فلان انه «ما يسوى بيسة حليانة»، إمعانا في التقليل من «قيمته» الاخلاقية.

وكما هو حال التملك المادي فإن التملك الاخلاقي يمايز بين من يمتلكون القليل من الاخلاق وغيرهم ممن يمتلك الكثير، وهكذا فإن فلان «كثير معروف» اي انه يمتلك الكثير من القيمة الاخلاقية المستحسنة، اما الاخر فإن «قليل» الادب، او «قليل السنع»، والسنع، كلمة تستخدم في عمان للإشارة الى الادب، وهذا يستلزم انه ان كان الشخص «قليل» أدب فإنه لا يستطيع ان يأتي الافعال الحسنة التي تعتبر مجازيا أشياء يعطيها المرء للآخرين، وهو ما يبرزه المثل العربي المعروف «فاقد الشيء لا يعطيه». وكما يحدث في التملك المادي فإن البعض قد «يتخلى» عن طيب معانيه وهو ما نجده في التعبير «صعب تشوف انسان يتخلى عن كل اخلاقه».

تبادل المنافع الاخلاقية

يعتبر تبادل المنافع الاخلاقية أحد العناصر الاساسية في استعارة [المحاسبة الاخلاقية]، فإن الفعل الحسن أخلاقيا يـعـتبر حسب هـذه الاسـتـعـارة شيئـا تـعطيـه الاخرين الذين سيكونون «مدينين» لك، كما في القول «اني مدين لك»، وفي عملية «مسك الدفاتر» الاخلاقية هذه فإن هذا يعتبر وضعا غير متوازن، وان التوازن لا يتحقق الا بأن «يدفع» الشخص الذي فعلت له الخير بأن يقوم بعمل خير شبيه لك. ومن أمثلة الدين الاخلاقي المثل العربي المعروف، والشائع في عمان، الذي يقول ان «وعد الحر دين عليه» الذي يمكن تفكيك بنيته المجازية كما يلي:

(١) إتيان زيد فعل خَيِّر هو اعطاء شيء طيب لعمرو

(٢) ان اعطاء زيد لعمرو شيئا من قبيل الايثار يعني ان على زيد ألا ينتظر مقابلا، وان الشيء الذي أعطاه لم يعد ملكا له بل ملكا لعمرو.

(٣) ان الوعد، الذي لا يمثل اعطاء مباشرا لشيء بل تأجيلا لإعطاء عمرو الى المستقبل، يعني ان زيدا يحتفظ بشيء لم يعد يملكه بل انه من ممتلكات عمرو، ولذا فإنه يشكل، استعاريا، دينا على زيد لعمرو.

(٤) ان فعل زيد للشيء الذي وعد عمرو به يعني دفع الدين لعمرو.

وفكرة الجزاء هي ايضا من قبيل الرد على الفعل، ففاعل الخير سيجد خيرا، وفاعل الشر سيجد شرا، كما يتمثل في المثل العماني «كما تفعل تجازى»، وكما في المثل العماني الاخر «صـديـق مـا نـافـع كـمـا عـدو مـا ضـار»، والـذي يـفترض ان الاصـدقـاء يـنـبـغـي ان يـكـونـوا نـافـعين بـفـعـل خير الامـور لأصدقائهم (إعطاؤهم اشياء حسنة) بينما يتوقع ان يتسبب الاعداء في الاذى والضرر (اعطاؤهم اشياء سيئة، او اخذ شيء حسن منهم). والمثل يعيد الحالة الى التوازن، حيث لا يستفيد المرء بشيء من اصدقائه (لا يربح شيئا) كما انه لا يتضرر بفعل من قبل أعدائه (لا يخسر شيئا)، وإنعدام الربح والخسارة يعني وجود حالة التوازن.

المجازاة

حسب مفاهيم المحاسبة الاخلاقية فإن إتيان الافعال التي تتسبب في الضرر يعني اما اعطاء شيئا سيئا لشخص ما، او اخذ شيء حسن منه. وهو ما يوجد في التعبير العربي «يرد له الصاع صاعين»، والصاع (المكيال) يفترض ان الفعل هو شيء يعطى وله وزن، وحيث ان الفعل السيئ حسب هذا المثل هو إعطاء شيء سيئ فإن الفاعل عليه ان يتوقع ان الشخص المتضرر «سيعطيه» بمقدار الضعف من الشيء الذي تلقاه.

التعويض

حينما يكون فعل امر سيئ استعاريا اخذ شيء حسن من

الشخص المتضرر فإن على هذا الشخص ان يعطي الاخر الذي تسبب في الضرر شيئا يساوي الشيء الذي أخذه. ومن هنا نجد في اللغة العربية وفي اللهجة العمانية الحديث عن القيمة والثمن للفعل السيئ، كما في «بخليك تدفع الثمن غالي» (سأجعلك تدفع الثمن غاليا)، وكأن الفعل السيئ هو اخذ شيء والرد عليه هو دفع لثمنه، او في القول الشائع «تستاهل، هذا ثمن اللي عملته».

ومن التعابير الشائعة التي تعبر عن هذا المفهوم الاستعاري في اللهجة العمانية كلمة «ستافاه» التي تقال بصيغة الامر، وتعود الى المصدر العربي «استوفى» التي تعني في العربية ان يأخذ المرء حقه كاملا. فكلمة «ستافاه» (التي تنطق بتسكين السين) تعني حرفيا «خذ حقك كاملا غير منقوص»، والمفهوم المجازي الذي تعبر عنه هذه الكلمة يقتضي بعض التحليل لأنه يقوم على منطق مضاد للمنطق الذي تقوم عليه فكرة التعويض الاخلاقي في صورتها المعتادة، فالمعتاد كما ذكرنا آنفا ان الشخص الذي أساء هو الذي «يدفع الثمن»، بينما هنا فإنه هو الذي «يستلم الثمن»، فكيف يتم ذلك؟ النقاط التالي توضح كيفية «يستلم» من أخطأ ثمن فعلته:

(١) زيد يقوم بفعل غير اخلاقي يضر بعمرو يعني انه اعطاه شيئا.

(٢) عمرو سيقبل بالعطية لأنه لا يستطيع ردها (حيث ان عمرو ليس بمقدوره منع الفعل غير الاخلاقي المضر لسبب ما، كأنه يكون في وضع الاضعف بينما زيد هو الاقوى اجتماعيا في فترة زمنية ما).

(٣) من منظور الثروة المادية فإنك ان اخذت شيئا ما من شخص ما فإن عليك ان تدفع له قيمته او تعوضه بشيء يساويه في القيمة).

(٤) على اساس ذلك فإن عمرو سيكون ملزما بأن يدفع لزيد قيمة ما أخذه لأنه في الاصل حق لزيد.

(٥) وعلى زيد ان «يستافى» حقه، لأن عمرو الان في وضع اجتماعي ومالي (اخلاقيا) يمكنه من دفع ما عليه من دين لزيد.

كما نجد في اللهجة العمانية التعبير «أتوخض سهمك وافي» (ستأخذ سهمك كاملا) الذي يقال على سبيل الانذار من ان الفعل السيئ الذي تأتيه الان لن يمر هكذا دون ان «تأخذ» ما يساويه من عقاب، وكأن الفعل غير الاخلاقي هو نوع من المال المستثمر (السهم او النصيب) الذي سيجنيه الانسان لاحقا. كما نجد معنى قريبا من هذا في التعبير القائل «صاك تضاول حال عمرك» (انظر، انك تُجَمّع لنفسك) الذي يعني ان الافعال السيئة هي نوع من تكديس الاشياء التي على المرء ان يأخذها في النهاية، ولأن هذه الاشياء سترد لفاعلها ليس بشكل منفرد بل على نحو متجمع فإن ذلك يعني ان جزاء الافعال السيئة سيأتي قاصما للظهر لأنه حصيلة كوم كبير من الامور السيئة.

استعارة [الاخلاق صحة، واللاأخلاق مرض]

تعتبر هذه الاستعارة المفهومية من الاستعارات الاساسية في فهم الاخلاق في عمان، والصحة كما أشرنا هي أحد الاسس التي تقاس بها الرفاهية فالصحيح خير من المريض، والانسان يتمنى ان يبقى على صحته وان يتجنب الامراض ما استطاع. والصحة والمرض يسقطان كمجال مصدر لتشكيل المفهوم الاستعاري الذي يعتبر الاخلاق مظهرا من مظاهر الصحة والافعال غير الاخلاقية مظهر مرض من امراض النفس. فالشخص المعروف بفعل الامور التي لا تعتبر اخلاقية من وجهة نظر المجتمع يوصف في عمان بأنه «ما صاحي» او «مريض»، او ان اخلاقه «مريضة» وانه ذو «فؤاد مريض» او «نفس مريضة».

واستعارة [الاخلاق صحة] تنسحب ايضا على المجتمع بأسره، وهي حالة من حالات الاستعارة الكبرى المعروفة [المجتمع جسم] التي يتم من خلالها اسقاط بنية الجسم البشري وما يصيبه من امراض وسواها على المجتمع بأسره، فالممارسات غير الاخلاقية توصف بأنها «امراض» تصيب المجتمع، ولذا فإن السلطات الدينية والاخلاقية في المجتمع تعتبر تحقيق خطابها في السلوك الاجتماعي ضربا من «وقاية» المجتمع من «الامراض» حتى يتجنب المجتمع وضعا صعبا «حين يستفحل الداء». ومن امثلة ذلك نجد الحديث عن «مرض المخدرات». ان هذه الاستعارة تشكل جزءا من الخطاب المرتبط ارتباطا وثيقا بوضع السلطات الاجتماعية في المجتمع وطبيعة تفاعلاتها، فالسلوكيات التي يمارسها بعض افراد المجتمع ان لم تكن تطبيقا لخطاب السلطة الاجتماعية القائمة او كان انعكاسا او تطبيقا لخطاب قوة اخرى تسعى نحو السيطرة على المجتمع ينظر اليها ويتم الحديث عنها بإعتبارها مرضا يصيب الجسم الاجتماعي.

ولا يتوقف دور الاستعارة هنا على وصف الحالة الآنية لظاهرة اجتماعية ما فحسب، بل ان الاستعارة، ان نجحت في الذيوع في المجتمع، ستشكل ارضية يتم على اثر مستتبعاتها القيام بممارسات سياسية معينة تحد من الخروج على السلطة الاجتماعية القائمة او من القوى الاجتماعية التي تكون في طور النمو. فالمرض الذي يصيب الجسم البشري ينبغي علاجه، وان ادى ذلك الى طرق مؤلمة للجسم كالكي وحتى قطع عضو من الاعضاء، وكذا المرض الذي يصيب جسم المجتمع ينبغي علاجه ايضا، غير ان العلاج في الحالة الاولى ليس ايديولوجيا فيما في الحالة الثانية فإن تحديد المرض (ما هي الظاهرة الاجتماعية التي يمكن اعتبارها مرضا؟ ومن الذي يمكنه البت في ذلك) وطبيعة التعامل معها (كالتخلص من بعض الافراد ان كانوا يعتبرون، مثلا، «سرطانا» سينتشر ان لم يردع في وقته في كل الجسم الاجتماعي) يعتمد على الرؤية الاجتماعية التي يتبناها المتحدث ويود فرضها على المجتمع.

واستعارة [الاخلاق صحة، وعدمها مرض] تمكن المتحدثين من فهم طرق التعامل مع الممارسات الفردية غير الاخلاقية بإعتبارها محاولة لـ«معالجة» المرض الاخلاقي، نجد هذا مثلا في النهي عن صحبة غير الاخيار كما في المثل العماني «لا ترابع الايرب لا تصير شرواه» (لا تصاحب الشخص المصاب بالجرب حتى لا تصير مثله)، فممارس الافعال التي تعتبر غير اخلاقية يعتبر مصابا بالمرض المعروف «الجرب» ولذا ينصح الناس بعدم الاقتراب منه والتعامل معه ومصاحبته حتى لا ينتقل المرض اليهم. وان تعذرت الوقاية كما في المثل السابق فإن العلاج هو الحل، وهنا فإن طرق التعامل مع السلوكيات غير الاخلاقية بإعتبارها سبيلا لعلاج المصاب بها، كما في التعبير العماني «أنا اعرف كيف اطلع منك هذا المرض» او «اخوز منك ذا العوق» (أخوز تعني أزيل) او «انا اداويه» او «دواه عندي»، والضرب هو احدى الوسائل التقليدية التي يستخدمها الاباء لتحديد سلوك ابنائهم ولذا يتم التعامل مع الضرب بإعتباره دواءً كما في «دواه الضرب بالعصا». ومن التعابير المتكررة في اللهجة العمانية عند الحديث عن امر غير محبذ وقع لشخص يعرف بإتيانه الافعال غير الاخلاقية او غير المستحبة كلمة «دواه» حيث تعتبر المشكلة التي يقع فيها هذا الشخص بمثابة «دواء» قد يساعد في الحد من سلوكياته الشائنة غير المرغوبة وتبنيه للممارسات التي تقرها اعراف المجتمع. وكما ان ليس كل من يصاب بالمرض الجسمي يحتاج الى الاخرين ان كان عارفا بطرق العلاج كالطبيب فإن بعض الناس العقلاء الذين يستطيعون التحكم في انفسهم ودرء أنفسهم عن اتيان شائن الافعال يعتبرون اطباء اخلاقيين، ولذا نجد المثل العماني «العاقل طبيب نفسه».

استعارة (الانسان شيء يعمل: السلوك الاخلاقي هو عمل الشيء، والسلوك غير الاخلاقي عطل)

في التجربة المادية يكون المرء في وضع أفضل ان كان يمتلك شيئا يعمل بالطريقة المنتجة او المستحبة، اي ان يعمل جهاز الحاسوب الذي استخدمه أفضل من انه لا يعمل، وان تعمل السيارة افضل من ان يصيبها عطل فتتوقف. هذه التجربة المادية يتم اسقاطها استعاريا لتشكيل فهم للإنسان بإعتباره شيئا يعمل، تكون فيه الاخلاق دلالة على العمل السوي الطبيعي للشيء فيما تكون الافعال التي تعتبر غير اخلاقية دلالة عطل به، وهكذا فإن الشخص الذي يقدم على اتيان افعال يراها المتحدث غير اخلاقية يشار اليه في اللهجة العمانية على انه «مخترب» (اي أصابه عطل)، وتوازيا مع تجربة المرض والعلاج، فإن العطل يمكن اصلاحه ولذا نجد التعبير القائل «أنا أعرف كيف أصفدلك اياه (أي اصلحه لك)». نجد ذلك في الامثال فالانسان غير الاخلاقي نجده انسانا لم يعد «يصلح» للاستخدام، كما في المثال العماني «ضاع ضياع الخل» وهنا فإن هذا الانسان قد أصابه ... كما يصيب الخلل الخل المصنوع محليا، وهو ما نجده ايضا في المثل العماني الاخر القائل «ضاع ضياع النيل في الخروس».

استعارات [الحاوية] و[القوى]

يعكس كثير من التعبيرات المستخدمة في الحديث عن الاخلاق استعارات تعتمد على كل من تجربتي الاحتواء والقوة الماديتين، حيث تحدد الحاويات مفهوم [الحدود الاخلاقية]، فيما تحدد القوى، كما رأينا في تحليلنا فيما سبق لبعض مظاهر مفاهيم الاخلاق لدى ابي حامد الغزالي وابن مسكويه، بعض المظاهر الداخلية التي تؤثر في سلوك الفرد وتدفعه لفعل أخلاقي او غير اخلاقي او تمنعه من فعله. وبربط هذين المفهومين الاستعاريين بالاستعارة المفهومية المعروفة [الافعال تحرك نحو هدف] فإن الافعال تصبح حركات ذات

أهداف استعارية، وان الفعل الاخلاقي هو تحرك ضمن حدود الاخلاق فيما يكون الفعل غير الاخلاقي خروجا على الحدود الاخلاقية. ففي اللغة العربية نجد التعبير الذي يصف الشخص الذي يأتي الافعال غير الاخلاقية بأنه «خرج على التقاليد والأعراف» وفي اللهجة العمانية نجد التعبير «تعدى الحوز» والحوز في اللهجة العمانية تعني الحد(٥)، وهكذا فإن مضي المرء في الافعال غير الاخلاقية يعني انه «ما لاقي حد يرده» (لم يجد من يرده)، وهو «قليل الراد».

والاخلاق تفهم ايضا بإعتبارها قوى تؤثر في سلوك الانسان بدفعه الى فعل شيء ما او منعه من فعله، وهذه الاستعارة شائعة جدا في اللغة العربية، فنجد متحدثا يقول مثلا ان «اخلاقي تمنعني من فعل ذلك» حيث تكون الاخلاق قوة تمنع الفعل، وفي اللهجة العمانية نجد تعبيرات مثل «أخلاقه هي بو تخليه يسوي الخير» (أخلاقه هي التي تجعله يفعل الخير)، او التعبير «جوره ما يخليه ما يظلم الناس» حيث يصبح الرذيلة «الجور» قوة تمنع الانسان من ان يسلك السلوك الاخلاقي المستحسن، كما في اللغة العربية نجد ان الظواهر الاجتماعية تعتبر استعاريا قوى تؤثر في السلوك فنجد مثلا ان «تيار الفساد الاخلاقي يجرف ضعاف القلوب» حيث التيار/القوة الاجتماعية تؤثر في السلوك الاخلاقي الفردي. كذلك نجد ان السلوك غير الاخلاقي قد يشكل «عقبة» نفسية اجتماعية في طريق الاخرين، وهكذا يقال عند اختفاء او موت الشخص الذي يمارس سلوكيات غير اخلاقية التعبير «شبقة وانزاحت عن الطريق» والشبقة في اللهجة العمانية هي بقايا الشجر الجاف المليء بالشوك الذي يمنع حركة الناس.

استعارة [الفضائل والرذائل اشياء داخل الانسان]

كذلك نجد الاحتواء في استعارة [الانسان حاوية] حيث يكون الانسان استعاريا ذا حدود، وتكون الاخلاق والفضائل أشياء داخل هذا الانسان، حيث البعض، كما في اللهجة العمانية، «فيه أدب» او «فيه سنع» حيث يشير حرف الجر «في» الى وجود الفضائل داخل الانسان، بل ان قلة الادب ينظر اليها استعاريا على انها شيء داخل الانسان فيقال «فيه قلة أدب». كذلك فإن الفضائل والرذائل قد لا تكون موجودة فيكون الانسان «خالي من الاخلاق» او «خالي من العيوب». ومن التعبيرات العمانية التي تدخل على الاحتواء الاخلاقي الفردي التعبير المتكرر القائل «العيب ما فيك، فبو يماشيك» (العيب ليس فيك، ولكن في الشخص الذي يمشي معك).

استعارة [السلوك الاخلاقي نقاء، والسلوك غير الاخلاقي قذارة]

الاخلاق حسب هذه الاستعارة تعتبر نقاء روحيا فيما ان انعدامها يعتبر قذارة، فالشخص ذو الاخلاق يعتبر «نقيا» و«طاهرا» وان «قلبه نظيف» فيما ان من يسلك السلوكيات الشائنة يعد «وسخا» او «قذرا» وفي اللهجة العمانية «وصخ»، او «حصن» (قذر) او انه «زبالة». والافعال غير الاخلاقية تأتي ايضا بنتائج غير نظيفة كالتلوث، كما في القول «انك لوثت سمعتنا». ومن مستتبعات هذه الاستعارة ان الاستجابات الجسمانية للأمور غير النظيفة تسقط استعاريا على الاخلاق، ففي عمان نجد ان كلمة «أخييه» او «أخ» تقال للدلالة على تقزز من سلوك ما. وقد تكون الاستجابة تتعدى الكلام فيتحدث البعض قائلا «جاي ازوع يوم سمعت انه هو بو سوّا هذي الفعلة» (كدت ان أتقيأ حينما سمعت انه هو الذي قام بهذه الفعلة)، حيث نجد ان التقيؤ وهوالاستجابة الجسمانية التي تلازم عادة رؤية او شم الاشياء غير النظيفة او الملوثة تسقط استعاريا على مجال الاخلاق.

استعارة [الجوهر الاخلاقي]

الجوهر الاخلاقي الاستعاري يسمى في اللهجة العمانية وفي اللغة العربية «طبيعة» فلكل انسان «طبيعة» او «طبع» تميزه عن غيره وتحدد سلوكه الاخلاقي، وهكذا نجد الناس «معادن»، وحيث ان المعادن كثيرة مختلفة، منها الثقيل ومنها الخفيف، الغالي وغير ذي القيمة، كذلك نجد البشر ذوي جواهر تميزهم عن بعضهم البعض، وتحدد سلوكهم الاخلاقي وتبرره. ان فكرة الجوهر الاخلاقي الاجتماعي ذات بعد ايديولوجي خطير، حيث ان بعض السلوكيات ترد الى جوهر الفرد الاخلاقي، فيتوقع سلوكيات معينة من فئة اجتماعية او من فرد معين لإعتقاد البعض استعاريا بأن جوهر تلك الفئة او الفرد تلزمه فعل ذلك الشيء، وهكذا قد يقال عن سلوك مستقبح من قبل فرد ينتمي الى مجموعة اجتماعية ما فيقال في عمان «مو أيسوي غير كذاك؟ ما (ما الذي يمكنه ان يفعل غير ذلك؟ أليس هو ...؟) وهنا فإن الفراغات تملأ عادة بذكر ما يدل على طبقة الفرد او قبيلته او غير ذلك من التمايزات الاجتماعية، التي تعتبر ذات جواهر محددة للسلوك الاخلاقي. وخطورة استعارة الجوهر هذه تتمثل ايضا في ظواهر اجتماعية بأكملها كرفض التزاوج بين المجموعات

الاجتماعية على اساس رؤية مجموعة من المجموعات بأن «جوهرها» أفضل او أكثر أصالة من «جوهر» المجموعات الاخرى، وهو جانب آخر يبرز دور الاستعارة في تحديد السلوك الاجتماعي والظواهر الاجتماعية الكبرى.

ان كون الجوهر أمرا ثابتا لا يمكن ان يتغير يجعل من الصعب رؤية التغير السلوكي في سلوك المرء الذي يعتبره بقية الناس او مجموعة منهم ذا جوهر سيئ، وهكذا نجد التحذير من الاغترار بالسلوك الظاهري المستحسن لشخص معين لأن «جوهره» سيئ، فـ«ما كل ما يلمع ذهبا (٦)، وبذا فإن الجوهر الاستعاري يصبح ضربا من القدر الذي لا يمكن تغيره او لا يمكن على المجتمع تصور او تقبل تغييره. وهكذا نجد المثل العماني «لو الماي يروب الماكرة (او القحبة) تتوب» حيث نجد *ان العهر او المكر يعتبران جوهرا لازما في شخصية المرأة* المقصودة لا يمكن ان يتغير، واستحالة تغيره كاستحالة ان يصبح الماء روبا.

استعارة [الأخلاق كمال]

في هذه الاستعارة ينظر الى الاخلاق بإعتبارها نوعا من الكمال واللااخلاق نوعا من الفساد او النقص، لذا يجري الحديث عن فلان على انه «شخص منحل» او ان «اخلاقه ناقصة» او انه هو «شخص ناقص». ان فقدان الكمال الاخلاقي يؤدي الى التأثير في افراد المجتمع لكمالهم الاخلاقي فنجد التعبير العماني «التفاحة بو خربانة تخرب التفاح كله» حيث ينظر الى السلوك غير الاخلاقي بإعتباره فسادا في شخصية المرء قد ينتقل الى الاخرين. غير ان الكمال الاكبر دائما غير موجود، فـ«النقص» ينظر اليه بإعتباره صفة بشرية فـ«الكمال لله»، ونجده في التعبير «سبحان الله، الزين ما يكمل» في الحديث عن اكتشاف «نقيصة» في سلوك امرئ طالما اعتبر نموذجا للأخلاق.

استعارة «الاخلاق جمال، واللا اخلاق قبح»

يرى الناس حسب هذه الاستعارة الافعال الاخلاقية أمرا جميلا وغير الاخلاقية بإعتبارها قبحا، فتوصف الاولى بأنها «حلوة» و«جميلة» فيما توصف الافعال الاخرى بأنها «قبيحة» و«بشعة» وفاعلها «انسان قبيح».

٥ - ولكن ماذا عن الانانية الاخلاقية؟

الاستعارة المفهومية أمر خطير، حيث يتحكم في عقل الانسان في مستواه غير الواعي. وخطورة الاستعارة تتمثل في انها في الوقت الذي تبرز جانبا من جوانب المجردات الا انها في الان ذاته تخفي جوانب أخرى قد لا تكون محبذة، وقد تؤدي الى سلوكيات غير مرغوبة من قبل المجتمع. وسنضرب مثالا على هذا بسؤال قدمه سائله الى العلامة العماني نور الدين عبدالله بن حميد السالمي (الذي توفي في مطلع القرن العشرين) حول رفض البعض الصفح عن اخطاء الاخرين لأن الصفح يعني انقطاع حسنات تأتي لهم من أخطاء الاخرين.

قبل ان نطرح تحليلنا للوضع الاستعاري الذي يحمله الاشكال الموجود في السؤال، نشير بإيجاز الى ان التبادل الاخلاقي الاسلامي يعتمد على ضربين من ضروب «مسك الدفاتر». يقوم الاول على مفهوم العدالة الالهية السماوية (وسنطلق عليها فيما يتبع «المحاسبة السماوية») والاخر على الاخلاق الاجتماعية بين الافراد (ولنسم هذه «المحاسبة الاجتماعية»). فعلى الرغم من ان التبادل الاخلاقي بين الافراد أساسي في الاسلام، الا ان الطرح الاسلامي يرتكز على أصل من الاصول وهو ان الله هو العادل المطلق الذي سيعطي لكل ذي حق حقه، ان لم يكن في الدنيا ففي الحياة الاخرة، فسينعم في جنة الخلد من فعل الخير، وان عاش عيشة تعيسة في الدنيا، وسيحيق العذاب بفاعل المنكر الاخلاقي (اضافة الى المنكر الديني بعدم الايمان)، وان كان لا حد لمتعته الدنيوية. وان عدنا الى استعارة [المحاسبة الاخلاقية] لوجدنا ان المرء حينما يفعل فعلا اخلاقيا مستحسنا لشخص اخر، فإنه لا يضيف فحسب الى رصيده في ميزان العلاقات الفردية المتبادلة بل انه «سوف يكسب» رصيدا جديدا في حساب العدالة الالهية. وأثر الربح الاخلاقي في الدنيا، من منظور الاسلام، محدود بحياة الفرد اما رصيد الاخرة فهو «خير وأبقى» (سورة الاعلى:١٧، سورة الشورى: ٣٦، سورة القصص: ٦٠). فالمرء عليه ان يتجاهل «حساب» الاخلاق في الدنيا فإن ان عليه ان يضع نصب عينيه «حساب» الآخرة (٧) المذكور في كثير من الآيات القرآنية كالآية الاولى من سورة الانبياء «اقترب للناس حسابهم وهم في غفلة معرضون» (١:٢١). وفي يوم «الحساب». ان هذه المقدمة الموجزة ضرورية لفهم الاشكال الناتج عن الاستعارة المفهومية في السؤال الذي قدم الى نور الدين السالمي:

> السؤال: وجدت في كتاب الإحياء عن ابن الجلاء أن بعض اخوانه اغتابه فأرسل إليه يستحله فقال: لا أفعل في صحيفتي حسنة أفضل منها فكيف أمحوها، وقال غيره:

ذنوب اخواني من حسناتي أريد أن أزين بها صحيفتي فكيف تبقى عليه بعد المتاعب أم تبقى لهذا حسنة ولا تبقى لذاك سيئة؟ ومن باب الأفضل قال الله تعالى (وان كان ذو عسرة فنظرة الى ميسرة وأن تصدقوا خير لكم) وقال (أن تعفوا أقرب للتقوى) وقال (فمن عفا وأصلح فأجره على الله) أليس الصفح والعفو والسماحة والحل مطلقا أفضل من التقصي والانقباض والامتناع؟ ... (السالمي ١٩٩٩، ج ٥: ٤٠٧-٤٠٨)

لا يمكن فهم السؤال فهما عميقا دون رؤية الاستعارة على مستويي المحاسبة السماوية والمحاسبة الاجتماعية. يمكننا ان نفكك السؤال في النقاط التالية:

– الشخص الاول (س) يفعل شيئا غير أخلاقي يضر بالشخص الآخر (ص): على مستوى المحاسبة الاجتماعية فإن (س) يأخذ شيئا ذا قيمة من (ص)، أما على مستوى المحاسبة السماوية فإن رصيدا (حسنة) قد أضيف الى (ص) ولذلك لموازنة ما خسره حسب المحاسبة الاجتماعية، ودينا (سيئة) قد كتب على (س)، وكلما طال هذا الوضع زادت الحسنات في رصيد (ص).

– سعي (س) من (ص) ان يسامحه على ذنبه يعني في مستوى المحاسبة الاجتماعية ان (س) يطلب دفع قيمة ما أخذه من (ص) بحيث يحل التوازن في هذا المستوى، اما في مستوى المحاسبة السماوية فإنه يعني ان (س) يطلب دفع الدين الذي عليه بحيث يحل التوازن هنالك أيضا، وهو ما يعني ان (س) سيحصل على حسنة توازن السيئة الاولى.

يتفق الطرفان على هذا الواقع الاستعاري، الا ان المشكلة تتمثل في رد (ص) على اعتذار (س)، وهو ما يدفع بالسائل الى سؤال نور الدين السالمي بحثا عن حل. ويمكننا ان نحلل العملية الذهنية التي جرت في عقل (ص) كما يلي: لقد اعتبر (ص) هذا الوضع الاستعاري وضعا حقيقيا، وحسب استعارة [المحاسبة الاخلاقية] نجد ان:

(١) يجب على المرء ان يزيد من سعادته بزيادة رصيده.

(٢) ينبغي على المرء ألا يسمح بأي نقص في رصيده الاخلاقي.

ان رفض (ص) اعتذار (س) يقوم على اساس انه، اي (ص)، سيحافظ على الدين الذي له على (س) في مستوى المحاسبة الاجتماعية، حيث ان هذا الوضع تتم موازنته في مستوى المحاسبة السماوية بالحسنات التي سيغدقها الله عليه وهو ما يزيد من سعادته ورصيده، اما قبوله لإعتذار (س) فإنه يعني ان مصدر الحسنات سيتوقف لإنعدام سببها، بل ان هذا القبول قد يعني ازديادا في رصيد (س) الذي أدرك ذنبه واعتذر عنه. وبناء على كل هذه الحسابات الاستعارية يقرر (ص) عدم قبول اعتذار (س) لأن هذا ليس في مصلحته.

ان هذا المثال يعكس حالة من الوضع الاشكالي الذي قد ينتج من تصديق البعض للاستعارات، والتعامل معها بإعتبارها حقائق، وهو وضع اشكالي لأنه قد ينتج نمطا من التعامل لا يحدده السلوك الاخلاقي المثالي (ان وجد) بل تحدده طبيعة الاستعارة التي يفهم من خلالها المرء واقعا اجتماعيا–اخلاقيا معينا. فصاحبنا (ص) هنا يرفض فعلا اخلاقيا مستحسنا وهو قبول اعتذار المسيء عن اساءته على أساس مستبعات الاستعارة التي تحكم رؤيته للواقع، فالواقع، بحسب استعارة [المحاسبة] تقتضي ان يبحث كل انسان عما يزيد رصيده لا ما ينقص هذا الرصيد، وحيث ان قبول الاعتذار سيعني استعاريا نقصانا او توقفا لسيل الحسنات المنهمر عليه فإنه يعمد الى عدم الصفح بقبول الاعتذار، على الرغم من ان الصفح «قيمة» اخلاقية مستحسنة في ذاتها.

وقد أدرك هذا الاشكال الاستعاري نور الدين السالمي في رده على السائل، فقال ما نصه:

نعم العفو أقرب للتقوى، والصفح عن الزلة مع التوبة منها خير لصاحبه، لكن هذا القائل انما قال ذلك عن اجتهاد منه ومنشأ اجتهاده أنه لما كانت غيبة المغتاب له زيادة حسنة له رأى ان العفو عن الغيبة نقصان لتلك الحسنة، ولم ينظر الى عظيم درجة العفو وعلو منزلة الصفح، فقوله ذلك مع قطع النظر عن هذه الرتبة وهو معارض بما ذكرت من الآيات، وكذلك قول الآخر «ذنوب اخواني من حسناتي أريد ان ازين بها صحيفتي» ومعناه ان ذنوب اخوانه التي اذنبوها في جنابه تكون في حسناته.

والحاصل ان كل واحد منهما نظر الى انتفاعه دون انتفاع أخيه ورأى ان منفعة نفسه في بقاء تلك الحسنات التي كتبت له من قبل خطيئة صاحبه مع قطع النظر عن فضل العفو ولا شك أنه أفضل من ذلك. (السالمي ١٩٩٩، ج ٥: ٤٠٨)

غير ان السالمي، على الرغم من انتقاده للرؤية القائمة على النفعية الذاتية المتمثلة في عدم الصفح، لا يرى بأسا في الاستعارة ذاتها، بل انه يقر جانبها الذي سبب الاشكال الذي

يطرحه السؤال المتمثل في مسعى زيادة رصيد المرء من الحسنات، فهذا الرد يعتمد على الاستعارة ذاتها، ويقول ان الصفح والعفو يجلب عددا أكبر من الحسنات من عدم الصفح حيث ان العفو «لا شك أنه أفضل من ذلك».

نخلص من تحليلنا للحالة المطروحة في السؤال ان الاستعارة التي يستخدمها انسان ما لفهم حدث اجتماعي يتطلب موقفا اخلاقيا معينا تشكل طبيعة تعامله مع ذلك الموقف، فالسؤال يطرح كما رأينا رفض البعض الصفح عن اخطاء الاخرين على اساس ان هذه الاخطاء تشكل مورد حسنات في حين ان الصفح يعني انقطاعا لهذا المورد المستديم. ان الاستعارة [اخطاء الاخرين مورد حسنات] التي تعتبر جزءا من الاستعارة [المحاسبة] التي تأتي على مستويين هما [المحاسبة السماوية] و[المحاسبة الاجتماعية] لا تحدد فهم ذلك الشخص للظرف الاخلاقي فحسب بل انها تحدد طبيعة التعامل الاجتماعي الفعلي بين الافراد، فلكي «يزيد» المرء من رصيده من الحسنات فإنه يبقي على رفضه الصفح عن شخص أعلن خطأه بما يستتبعه ذلك من مشاكل نفسية واجتماعية تنتج عن هذا الرفض. ان الاستعارة اذن خطيرة حين نتعامل معها وكأنها حقيقة وليست اسقاطا لمجال على مجال آخر، وهي بذا تبرز جوانب من الموضوع المطروح لكنها قد تعمي العيون عن جوانب اخلاقية واجتماعية اخرى، وتدفع الى أوضاع اجتماعية إشكالية.

٦ - الخلاصة

قد يسأل سائل وقد قرأ التحليل السابق «ولكن ما فائدة كل هذا المنهج في تحليل الاستعارة المفهومية الاخلاقية؟ أليس الاخلاق هي الاخلاق؟ أليست الفضائل هي الفضائل والرذائل هي الرذائل، وستظل كذلك الى أبد الابدين؟» والجواب على السؤال الاخير لا. لا توجد فضائل عليا ولا رذائل عليا. فالتقييم الاخلاقي في وصف موقف ما ليس تقييما مباشرا مثل ما نصف كوبا منكسرا بأنه كوب «منكسر» فعلا، بل ان التقييم الاخلاقي يمر عبر «مصفاة» استعارية تحدده، والاستعارة تفرض منطقها على التقييم. ان اعتبار الفعل غير الاخلاقي بأنه «شيء قذر» مثلا يشيىء (يجعل شيئا) مقطعا بسيطا من عمليات اجتماعية ونفسية واقتصادية (وسواها) كبرى. ان استعارة [الفعل غير الاخلاقي شيء قذر] تفرض بنية الشيء المادي (المحدد والذي يمكن عزله عما حوله من اشياء ويمكن وصفه بنفسه) على ما لا يمكن عزله من سلوك اجتماعي مرتبط بعمليات حياتية كبرى لا يمكن في حقيقة الامر تشظيتها الى مقاطع صغيرة. وكذلك الامر في استعارة [المحاسبة الاخلاقية]، فإن اعتبار القيام بفعل غير اخلاقي ضد شخص على انه اخذ لشيء حسن يفرض بنية الشيء هنا ايضا، وهو ما يغفل حقيقة ان تحديد بداية الفعل الاخلاقي ونهايته ليست أمرا يماثل سهولة تحديد حدود شيء مادي، فالفعل الاجتماعي هو مقطع في عملية تفاعلية تتفاعل فيها سائر مستويات الحياة كما ذكرنا.

بدأنا هذه الدراسة في عنوانها بسؤال «من أين تأتي الاخلاق؟» والجواب عليه هو انها تأتي من تجربتنا المادية الصرفة. ولا ينبغي هنا ان يفهم من كلامنا هذا ان الاخلاق غير موجودة، ولكن ينبغي ان يفهم ان وجود الاخلاق ليس وجودا جوهريا وانما هو وجود استعاري تفرض فيه التجارب المادية التي يتم اسقاطها من خلال الاسقاط الاستعاري على المجردات. ولا ينبغي ان يفهم من هذا ايضا ان المقصود هنا «التقليل» من الاخلاق بإبراز جوهرها المادي. كلا، فالاخلاق ضرورية لتحديد السلوك الفردي في مجتمع من المجتمعات، الا انه ينبغي علينا ان نخفف من غلواء عدائنا للمادة وتجارب الجسد، فهي كما تبين في هذه الدراسة وفي دراسات الاستعارات المفهومية، ذات أثر بعيد في حياتنا يتجاوز التفاعلات المادية الخالصة، ليتحكم في رؤيتنا وفهمنا للتجارب المجردة وتعاملنا معها وحديثنا عنها. لقد تبين الان ايضا ان التجارب المجردة ليست خالصة التجريد فهي تقوم كما ذكرنا على استعارات تعتمد تجربتنا المادية أساسا وجوهرا.

لقد تبين من تحليلنا ايضا ان الاخلاق في الثقافة العربية استعارية الجوهر، فالامثلة التي حللناها سواء في فلسفتي ابي حامد الغزالي وابن مسكويه وفي اللهجة العمانية واللغة العربية تثبت كلها مدى تغلغل المادة في تحديد جوهر المفاهيم الاخلاقية، فمفهوم قوى النفس التي ينبغي على المرء ان يتحكم فيها ليست الا

استعارة تقوم على تجربة القوى المادية وتفاعلاتها من صدام وغلبة قوة مادية على اخرى. والامر نفسه ينسحب على التعبيرات التي يستخدمها الناس في اللغة العربية واللهجة العمانية تحديدا في تقييم السلوكيات الاجتماعية ومدى اخلاقيتها، فكلها تعكس استعارات مفهومية تعتمد المجالات المادية أساسا.

الا انه ينبغي علينا في هذا الموضع الاشارة الى محدودية المادة التي درست في هذه الدراسة، فهي دراسة استكشافية في آفاق الاخلاق الاستعارية في الثقافة العربية، والاخلاق قضية كبرى من قضايا الانسان والفكر الانساني عموما، لذا ينبغي على البحث العلمي ان يتطرق الى دراسات أكثر تركيزا في هذا الاطار، بحيث تتناول استعارية نظريات الاخلاق لدى فلاسفة او مفكرين او فقهاء عرب معينين، وربط نتائج مثل هذا التحليل بتفاعلات الحياة الاخرى. كذلك ينبغي دراسة مظاهر الاستعارة في لهجات عربية اخرى قد تلقي الضوء على جوانب اخرى من جوانب تجسد الاخلاق.

المراجع :

ابن مسكويه، احمد بن محمد (١٩٨٥): تهذيب الاخلاق في التربية، بيروت: دار الكتب العلمية.

الجرجاني، بدون تاريخ: أسرار البلاغة في علم البيان، مكان النشر غير مذكور: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

الحراصي، عبدالله (١٩٩٩–أ): الاستعارة: التجربة والعقل المتجسد (عرض لمسار الفلسفة التجريبية ١٩٨٠–١٩٩٩)، مجلة نزوى، العدد ٢٠ (صص ٢٥–٣٥).

الحراصي، عبدالله (١٩٩٩–ب): التحليل النقدي لصدام خطابين ودلالاته الاجتماعية، مجلة نزوى، العدد ١٨ (صص ٦٣–٧٨) الحراصي (٢٠٠٠).

السالمي، نور الدين عبدالله بن حميد (١٩٩٩): جوابات الامام السالمي، (تنسيق ومراجعة: د. عبدالستار أبو غرة، اشراف: عبدالله السالمي)، مكان النشر والناشر غير مذكور.

الغزالي، أبو حامد (١٩٩٥): ميزان العمل، بيروت: دار ومكتبة الهلال.

Johnson, M. (1987): The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason, Chicago and London: Chicago University Press.

Johnson, M. (1993): Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. (1996a): Sorry, I'm Not Myself Today: The Metaphor System for Conceptualizing the Self, in Gilles Fauconnier and Eve Sweester, Spaces, Worlds and Grammar, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. (1996b): The Metaphor System of Morality, in Adele E. Goldberg, Conceptual Structure, Discourse and Language, California: CSLI publications, pp.249-266.

Lakoff, G. and Johnson, M. (1980): Metaphors We Live by, Chicago: Chicago University Press.

Lakoff, G. and Johnson, M. (1999): Philosophy in the Flesh, New York: Basic Books.

– السَّنَع في اللغة العربية يعني الجمال، والسنيع كما يقول لسان العرب هو الحسن الجميل، اما في القاموس المحيط فنجد ان «هذا أسنع» تعني أفضل وأطول.

١ – للإستزادة حول استعارة [الشخص المنقسم] انظر (Lakoff 1996 -a)

٢– انظر تحليل جونسون لأنماط القوة في .(Johnson 1987)

٣– يشارك ابن مسكويه الغزالي في استعارة [التركيب] حيث تتكون النفس من اكثر من قوة متنازعة، فيقول «ان هذه الانفس الثلاث اذا اتصلت صارت شيئا واحدا ومع انها تكون شيئا واحدا فهي باقية التغاير وباقية القوى تثور الواحدة بعد الواحدة حتى كأنها لم تتصل بالاخرى ولم تتحد بها وتستجدي ايضا الواحدة للاخرى حتى كأنها غير موجودة ولا قوة لها تنفرد بها. وذلك ان اتحادها ليس بأن تتصل نهاياتها ولا بأن تتلاقى سطوحها كما يكون ذلك في الاجسام. بل تصير في بعض الاحوال شيئا واحدا وفي بعض الاحوال أشياء مختلفة بحسب ما تهيج قوة بعضها او تسكن» (ابن مسكويه ١٩٨٥: ٤٤).

٤– الخروس: جمع خرس وهو إناء فخاري كبير يحتفظ بالسوائل من ماء وغيره فيه.

٥– احد معاني الحوز في «لسان العرب» يتعلق بالارض المحددة الحدود «والحَوْز من الأرض أن يتخذها رجلٌ ويبين حدودها فيستحقها فلا يكون لأحد فيها حق معه».

٦ – نجد هذا ايضا في المثال العماني «الشيفة شيفة والمعاني ضعيفة» (المظهر مظهر [عظيم، جميل] غير ان المعاني [الاخلاق] ضعيفة).

٧ – تنبغي الاشارة في هذا الموضع الى ان «الحساب» الالهي حسب الطرح الاسلامي لا «يتأخر» دائما الى يوم القيامة، بل انه قد يتم في الدنيا نفسها، كما في الاية القرانية ﴿وَكَأَيِّن مِّن قَرْيَةٍ عَتَتْ عَنْ أَمْرِ رَبِّهَا وَرُسُلِهِ فَحَاسَبْنَاهَا حِسَابًا شَدِيدًا وَعَذَّبْنَاهَا عَذَابًا نُّكْرًا (٨) فَذَاقَتْ وَبَالَ أَمْرِهَا وَكَانَ عَاقِبَةُ أَمْرِهَا خُسْرًا﴾ (٩) (سورة الطلاق: ٨–٩). فهنا نجد بعض عناصر استعارة [المحاسبة] في «حاسبنها حسابا شديدا» الذي نتج عنه ان عاقبة الامر كانت «خسرا» في الدنيا.

مقدمات في

الفن العربي المعاصر

عبدالكبير الخطيبي ترجمة : فريد الزاهي ★

طلائع الفن العربي المعاصر

الفن العربي المعاصر: يتطلب هذا العنوان العام والتركيبي بعض الإيضاحات؛ ذلك أن المعاصرة، باعتبارها حاضرا خاضعا للتأجيل المستمر، هي تعايش بين أنماط عديدة من الحضارات، تمتلك كل واحدة منها ماضيا تليدا متفاوتا في القدم والتبجيل، متميزا بقوة الابتكار والحفاظ على تراثه.

إن ما نقوم به عادة من تمييز بين الفن «الحديث» والفن «المعاصر» يظل مثار غموض. فأين يبدأ الفن الحديث؟ هل يبدأ مع الانطباعية؟ أم مع التجريدية؟ وأي تجريدية نعني؟ يقال إن الفن المعاصر قد انبثق في الخمسينيات بعد حرب بالغة الضراوة، باعتباره بالتأكيد نظرة جديدة على عالم منهار ويعاني من التقلبات. هذا التقطيع التاريخي أمر لا يقبل النكران؛ بيد أنه بتمركزه حول التجربة الأوروبية والأمريكية الشمالية، لا يقدم نظرة مكتملة عن ابتكار الحداثة والمستقبل في دوائر حضارية أخرى. إن هذا يعني بأننا نسعى إلى التفكير في الزمن والفضاء في أبعادهما المتعددة المركز، أي في تاريخهما وجغرافيتهما وفنهما متداخلةً ومجتمعةً. فبعد أن تكون الخصائص الكبرى لحضارة معينة قد مُنحت قيمتها الحقة، آنذاك يمكننا مقارنتها بحضارات أخرى، وإبراز القيمة المتبادلة للحضارات الفاعلة في مسألة الفن، وتماثلاتها وأصالتها، وحوارها أيضا. فالمقارنة تأتي بالتمييز. تلك هي مقاربتنا في هذا البحث.

حين استعلن الفن العربي الإسلامي في الحداثة كان قد اكتسب، من زمن، مهارات وموروثا غدت كلاسيكية. وإذا كان لنا أن نحدد الخصائص المميزة لهذا الفن الكلاسيكي، فإننا سنجد أنه موسوم بالمزيّات التالية: استقلال اللون، وصفاء الأشكال، وهندسة «مطلقة» (حسب عبارة مفعمة بالإعجاب للوكوربيزييه)، وقوة الزّخرفي سواء في العمارة أو التوريق أو الزِّواقة، أو المنمنمات والخط والفنون والحرف الاستعمالية بتنوع موادها، من حجر ومعادن ونحاس وجلد وورق وحرير... الخ. إنها فضاءات عديدة للنظر والمعاينة، يعاد نسخها من قرن لآخر تبعا لصيغ تتميز بهذا القدر أو ذاك من الثبات والتغير. ومن ثم، فهي وفرة من العلامة والتآليف لا ينقصها الجمال ولا تخلو من قوة غامضة محيرة.

هكذا بدأت أوروبا تكتشف تدريجيا هذا التراث الكلاسيكي العربي الإسلامي. ونحن لا ننسى هنا المعرض العالمي بفيينا (١٨٧٣) الذي كان مسرحا لاكتشاف حضارة مغايرة. من ثم أيضا ينبع سحر الفنانين الذي رحلوا نحو شرقهم، كـ«إميل غراسي» (إلى مصر سنة ١٨٦٩)، وكلود رونوار (إلى الجزائر سنتي ١٨٧٩ و ١٨٨٢)، وفاسيلي كاندانسكي (إلى تونس بين ١٩٠٤ و ١٩٠٥ وإلى مصر

★ كاتب وباحث من المغرب.

وسوريا وتركيا سنة ١٩٣١)، وموريس دوني (إلى الجزائر وتونس والشرق الأوسط فيما بين ١٩٠٧ و ١٩١٠)، وألبير ماركي (الذي قام بزيارات عديدة للمغرب والجزائر بين ١٩١١ و ١٩٤٥)، وبول سينياك (إلى تركيا سنة ١٩٠٧)، وهنري ماتيس (الذي زار المغرب لعدة مرات منذ ١٩١٢)، وبول كلي (إلى تونس عام ١٩١٤، ومصر عام ١٩٢٨)، وأوجست ماك (مع بول كلي إلى تونس)، ودايرك ووترز (إلى المغرب في ١٩١٣)، وراوول دوفي (إلى المغرب سنة ١٩٢٥) وأوسكار كوكوشكا (إلى تونس والجزائر ومصر والشرق الأوسط بين ١٩٢٨ و ١٩٣٠)، وعدة فنانين آخرين مثل بايير، ومارك شاجال، ودو ستيل، الخ، حتى فناني الأجيال الحالية. وبلوحة «نساء الجزائر العاصمة حسب دولاكروا» (مجموعة بيكاسو)، كان بيكاسو يحتفي سنة ١٩٥٥ بقرن كامل من الاستشراق في مجال التشكيل».

تبعا لذلك، يظل الفن العربي الكلاسيكي، بشكل ما، يخترق حداثتنا. فقيمة الفن ذي الأشكال الثابتة، الذي يخضع للرغبة في الخلود، لم تكفّ عن بصم نظرة التشكيليين وذاكرتهم البصرية، كما لو تعلق الأمر بسفينة ثيزي Thésée التي يتم تغيير بعض عناصرها خلال الرحلة. وهذه التقنية المتمثلة في تغيير المنظور هي المبدأ الثاني لمنهجنا.

لهذا تشكل المعاصرة في ذاتها شبكة مكونة من عدة هويات تشكيلية. إنها نسيج من الصور والعلامات. لنأخذ مثلا «التجريدية» التي يتسم بها الفن العربي الإسلامي، والذي رسمنا ملامحه الأساسية. إن هذه التجريدية نابعة من حضارة للعلامة، حيث ظل الكتاب، بخطه وقوته الزخرفية، المعبد الكتابي الذي يمنح لكل معاينة visualisation أخرى معناها الفعلي؛ وهي بأشكالها الخالصة والهندسية، ليس لها نفس التاريخ ولا نفس التأليف الجمالي الذي يتميز به الفن التجريدي الغربي. فالنظر إلى العالم «بعيون» الكتاب والتوريق، يفترض فكرا متوحدا مع تلك الرغبة في الخلود. وقد أسرّ لنا بول فاليري، هو الذي تأمل في الحضارات وموتها، بما يلي عن الفن العربي الإسلامي: «إن المخيلة الاستنباطية الأكثر تحررا، والتي واءمت بشكل باهر بين الصرامة الجبرية ومبادئ الإسلام التي تحرم دينيا كل بحث عن محاكاة الكائنات في النظام التشكيلي، هي التي ابتكرت التوريق. وأنا أحب هذا التحريم. فهو يجرد الفن من عبادة الأصنام، ومن الخيالات الزائفة والحكي والاعتقاد الساذج ومحاكاة الطبيعة والحياة، أي من كل ما ليس خالصا ومن كل ما لا يكون خصبا بذاته، بحيث إنه يطور مصادره الباطنية، ويكتشف بذاته حدوده الخاصة، ساعيا إلى بناء نسق من الأشكال يكون مستنبطا فقط من الضرورة والحرية الواقعيين التي يقوم بإعمالهما».

إن هذه الحضارة هي حضارة العلامة التي تغدو صورة، بينما الحضارة الأوروبية، منذ الإغريق، منحت الاستقلال للصورة في علاقتها بالعلامة وسلطتها، بالشكل نفسه الذي تحقق به ذلك قبلها في مصر الفرعونية، خاصة في مضمار النحت. إنه الاختلاف الحضاري الذي يحمل في طياته الإمكانات الإبداعية الخلاقة، كما يمكنه أن يغدو مجالا لاضطرابات الهوية إذا نحن انتقلنا من هذه التراث لذاك. ربما لم يكن الرجوع المنتظم للفن الإسلامي القديم من قِبل التشكيليين العرب (بل أيضا من قِبل فنانين عديدين غير عرب) كعنصر ومقطع من أعمالهم، فقط تعبيرا عن الحنين الانطوائي وتقديسا للرُّقع والأطلال؛ ربما كان ذلك الرجوع يخفي السر التشكيلي لكل حضارة تستمر، في موروثها البصري، في الحجب الدائم للحياة والموت بفن الأوهام. لكن ربما كان على الفنان أيضا أن يروّض الماضي وهو يبتكر المستقبل حتى يتجرد العمل الفني وينفلت من الزمن، وحتى يتسامى في سباته المغناطيسي عبر تلك الاستعادة الدائمة للزمن، التي تدعو إلى العمل والمحبة والمعاناة .إن كل فنان جدير بهذا الاسم، منذور إلى الوحدة والصمت والنظرة الجريحة.

بيد أن هذه العودة إلى التوريق والخط والعمارة والفسيفساء والفتنة العدنية للبساط يظل مصحوبا باكتشاف الفن الغربي وتجريديته. وهي عودة لا تمثل في حد ذاتها أمرا مستحسنا أو مستهجنا، وإنما هي وعد ورهان على تحويل الماضي وقواه الباطنية.

ثمة فنانون عرب آخرون تبنوا بشكل قاطع الفن الغربي من حيث هو كذلك، بتشخيصيته وتجريديته،، من غير اهتمام بالرهان الخفي للأصل والذاكرة الذي تفترضه استمرارية الحضارة في الزمن. فقد اكتسبوا المهارة والتقنية وقضايا التوقيع والسوق ورهان المعارض الدولية، وهي لعبة مرايا يجرب فيها كل فنان عربي حظه ويبيع أعماله. إنه يشارك

في الحضارة العولمية لتفاعل العلامات intersigne، باعتبارها حضارة تقترح فيها الصورة والعلامة والتقنوعلوم مختبرا جديدا يتجاور ويتنافس فيها اللامادي مع حب الفنان التقديسي للمادة و للمواد والحوامل التقليدية .

إن ما يميز الفن الكلاسيكي العربي الإسلامي في هندسة البيوت والقصور والجوامع هو صفاء الأشكال وعراء الجدران التي تزينها زخرفة خفيفة . وفي الخط، يتبدى ذلك في الصفحة التي نجد فيها كتابة من درجة ثانية تمنح للنص تموجات بين فن الخط واللون والإنشاد الصامت الذي ينبثق من الورقة ومن الفضاء بكامله، كما لو كنا نقرأ من خلال ملفوظ النص حوارا بين صوت منحن هو صوت القارئ، ونظرة مترنمة، أو أيضا في المنمنمة، الإيهام المسطح حيث تغدو الشخصيات الموجّهة في فضاء من غير منظور، العلامات المتحركة والمتحولة للمادة نفسها، من ورق وحرير ومداد وألوان... وإذا كان ثمة العديد من الفنانين المفتونين بالخط الصيني الياباني والعربي، فذلك لأنه يغني مخيلتنا الفضائية، مجبرا خطية الكتابة على أن تصير أكثر حركية وأكثر انطلاقا. وقد أصاب كلود ليفي ستراوس بقوله إن الموسيقى والخط يمتلكان خاصية تجريدية رائعة للفضاء/الزمن.

ويتمثل ما تمنحنا إياه هذه الفنون ذات الأشكال القارة أيضا في أوزان الشعر العربي، الذي ما فتئ نبره الغنائي يلهم الشعر الغنائي المتوسطي والأوروبي بدءا من الشعر العذري، وفي الترادف بين الكلمات المنشَدة والآلات الموسيقية الأولى المجلوبة من المشرق الخاضع لقاعدة القافية، باعتبار أن ذلك قد شكّل كشفا كبيرا بالنسبة للشعر الأوروبي في القرون الوسطى.

ويعتبر التوريق طريقا آخر للتجريدية، أو بالأدق، لترجمة العلامة إلى صورة. فهنا، لسنا أمام وهم الطبيعة والجسم الإنساني الذي تمنحنا إياه المحاكاة، وإنما أمام الهندسي المتداخل مع العناصر النباتية والحيوانية. إنها هندسية مرتبطة بالترقيم الجبري الذي استخلصت منه، منذ القرن السابع، نقط وإعجام حروف الهجاء العربية، التي بني الخط فيها على ثلاثة مبادئ بسيطة: الخط الأفقي للصوائت والصوامت والحركات الإعرابية. وانطلاقا من هذه القواعد، أصبح بإمكان يد الخطاط بلورة وارتجال لوحة علاماته، مثله في ذلك مثل الشاعر في علاقته بالوزن. ويستحضر الفنان الفلسطيني كمال بلاطة (المزداد سنة ١٩٤٢) هذا الأمر حين يحلل العلاقة الخفية بين بلاغة اللغة العربية والتوريق، أي تصنيف الألفاظ حسب ثنائية الجذر وثلاثيته لدى النحاة، وتحويلها بالقلب والنقص والإضافة واستبدال الحروف، أي كل هذا التشجير للجسم اللساني الذي عليه ينبني التوريق. فما نسميه مثلا ومجازا توريق ماتيس لا أصل له في اللغة وتقسيمها إلى علامات مكتوبة، وإنما أساسه في فن الخط واللون، والانزلاق الدقيق بين مستويات التأليف.

وسوف يُدخِل الفن الحديث والمعاصر، سواء من صلب هذه الحضارة أو خارجها، معطيات جديدة إلى صلب هذه المكتسبات العتيدة التي لا نقوم هنا سوى برسم بعض منظوماتها الأساس. هل توجد لدينا فعلا مجموعة متآلفة من الفنانين؟ فالعربي، في نظرنا هو ذلك الذي يقدم نفسه على أنه كذلك، هناك حيث يوجد، في مرسمه وفي طرف ما من أطراف المعمورة، مهما كان أصله الجغرافي والديني والعرقي، ومهما كان بلده وأعماله نفسها. فهو باعتباره وريثا لموروث هائل وتراث يحظى بالقداسة، جاهليا وتوحيديا، يتساءل بقلق عن نسيج أصوله العربية والبربرية والإسلامية واليهودية والقبطية والفرعونية والآشورية والسومرية والكلدانية... الخ، باعتبارها صفات حضارية متنوعة طبعت هذه المنطقة بهذا القدر أو ذاك من القوة والاستمرار. بإمكاننا إذن أن نكتفي فقط بصفة «عربي» كما بإمكاننا أن نركب هوية اسمية أكثر تفصيلا: عربي بربري، عربي إسلامي، عربي يهودي، عربي مسيحي، عربي قبطي، وهكذا دواليك تبعا لقاموس غير مكتمل وشامل يعود بنا لتاريخ الفن الطويل الذي يهمنا هنا. وإذا ما نحن أضفنا الفنانين الذين يعيشون خارج بلدانهم الأصلية فإننا سنقيم مدونة أكمل وأكثر معاصرة. فهذا الذي يعيش في برلين، وذاك في باريس والآخر في نيويورك... كلهم ينتمون بذلك إلى المجموعة الدولية للفنانين.

فالعربي هو ذلك الذي يقدم نفسه من حيث هو كذلك. وليس لدينا من معيار آخر غير الانتماء الموسوم والمعلن لهذه الحضارة التعددية، وطبعا للعمل الفني الذي هو مصير

الفنان. كثيرون هم الفنانون الذين يسبغون على أنفسهم هذه الصفة. وبدل أن نعرض مقدمتنا للفن العربي المعاصر بلدا بلدا، تبعا للتوالي الزمني أو توالي الأسماء (لكن أين نقف آنذاك؟)، اخترنا جزافا منهجية متحركة، منصاعين لإيقاع فكري معين قادر على الإمساك بمواطن قوة الفن العربي المعاصر. لقد كتب بول فاليري عن كاميي كورو: «علينا دوما الاعتذار عن الحديث عن التشكيل». ما الذي سنقوله نحن، الذين علينا صياغة مقدمة لأعمال آلاف التشكيليين؟

أولوية العلامة

يقول بعض العارفين بأن ثمة ثلاثة نماذج كبرى للحضارات: حضارات الصورة (الحضارة الأوروبية وامتداداتها في أمريكا الشمالية والجنوبية)، وحضارات العلامة (الحضارة الهندية والصينية، والإسلامية التي تُقيم قوتُها الرمزية في القرآن باعتباره معبد الكتاب)، وحضارات الإيقاع، كالحضارة الإفريقية التي تتمتع بأسطوريات وتصورات عن أصل العالم رائعة لا تخلو من عبقرية تشكيلية، وهو ما ألهم فنانين مبدعين كبيكاسو وجياكوميتي.

هذا التصنيف إذا كان يبسط الأمور، فله مع ذلك فضل إبراز بعض الاختلافات الحضارية. ولنأخذ فن الخط العربي. فالعلامة تحيل أولا على فن التخطيط الحروفي، وهو فن من العتاقة بحيث يضمن الديمومة والاستمرار الحضاري للكتاب.

ومع ذلك كثيرا ما نتناسى، حتى في عالم التشكيليين والرسامين، بأن فن الخط العربي مهارة تقنية متطورة جدا. فهو يمتلك سُنَنه وأساليبه وتقاليده الكبرى. وهو يكتب على حوامل متعددة، من رقّ وورق وحجر، أي على كل مادة قابلة لأن تحتضن تآليفه. وبما أن الخط كتابة من الدرجة الثانية، فهي تعمد إلى تحويل دلالة النص إلى زينة وزخرفة، مضعفة من مداخل ومخارج القراءة. فهي تمنح الحروف للقراءة معيدة نسج معاني النص وملفوظه. إن التوزيع الذي تقوم به للعلامات يدخل القارئ أو المتفرج في فضاء شعري ليس خطيا البتة، بل يقوم بتعليق مسار القراءة في جدول للعلامات ينمحي فيه التعارض بين الشكل والمحتوى وبين الدال والمدلول. إنه ينتظم لوحا آخر للقراءة، وفضاء غير محدد، منفصما بين الكتابة والحرية الخطية، وبين الخطية والتشكيل، إلى درجة: «يكف معها مسار الخط عن أن يكون هدفا في ذاته. لأنه إيقاع وحجم معا، والحركة الأولى لصورة آتية لا ريب فيها، إن آجلا أو عاجلا، هي العلامة. فمن خلال العلامة ينكشف الإنسان للامنتهى رغبته...»، كما يوضح ذلك فرانسوا شانغ. إنها سطوة رائعة لفن الخط على مستويين: فهو من جهة يقوم بتحويل اللغة إلى فضاء ذي حرية شعرية؛ وهو من جهة ثانية وفي الآن نفسه يقوم بإعادة تأليف الفضاء المجرّد لتحويله إلى أشكال زخرفية.

أما في التشكيل (أو أبداله)، فإن الخط يغير من مشهديته ومن سجلّه البصري. إنه يغدو متعلقا بالتأليف التصويري نفسه. وفيما يهمنا هنا، فإن المجال شاسع جدا. فإذا نحن رغبنا في التحليل ولو المختزل لمسألة الحرف في الفن العربي المعاصر، فإننا سنتبين فيها سلسلة محدودة وإن قابلة للتوسيع. فقد كتبنا في مكان آخر ما يلي: «يمكننا التمييز في التشكيل الذي يستوحي مادته من اللغة العربية، عدا فن الخط بمعناه الحصري، بين ثلاثة مستويات:

- **الحرفية الهندسية**: حيث يبدو الفنان، انطلاقا من التشذير التشكيلي للحروف، مسكونا بحلم ترجمة تلاوة القرآن إلى صور. هكذا يغدو ما يشبه الأنشودة (أو الصلاة) مرئيا في الخط والحركة (انظر مثلا جزءا هاما من أعمال الإيراني الزندرودي).
- **تجريد الخط المشكل**: أي أن الحرف المتناضد على مساحة الألوان يعيد تخطيط اللوحة، ويمنحها من ثم هويتها الثقافية وسمتها الحضارية المبتكِرة للعلامات (انظر أعمال العراقي شاكر حسن، أو أعمال منير، التشكيلي الحفري البنجلاديشي المقيم بلندن).
- **الحرفية الرمزية**: حيث يغدو التشكيل مشهدية مشبعة بالعلامات والكتابات، من حروف عربية وبربرية تيفيناغ، وأرقام سحرية أو طلسمية.كما نجد في أعمال الجزائري رشيد قريشي اهتماما عجيبا بفنون الخطوط الصينية واليابانية.
- **الحرفية الزخرفية**: (وهي الأكثر تداولا)، حيث تخضع الكلمة أو الجملة أو النص إلى بناء مقروء يمثل الحرف المخطوط، وذلك استمرارا للتوريق والخط الكوفي بالأخص».

يذكرنا جبرا إبراهيم جبرا كيف يقوم الفنان العراقي شاكر حسن (المولود سنة ١٩٢٥) بتفتيت الحرف، وكيف يقوم فنانون آخرون بتحويل التمثيل التشخيصي إلى تأليف بين الحروف كما قام التركي أمنتو جرنيزي بإخراج فيلم قصير شخصياته من حروف، وهو عبارة عن قصة حب وتماهٍ مطلق بين الإنسان والعلامة المكتوبة. لكن الثورة التي قادها الفنان الإيراني الزنده رودي (المولود سنة ١٩٣٧) ذات أهمية بالغة على مستويات عدة. فقد قام بتجذير رسم وتشكيل الحرف، وتطويعه لضرورات التخطيطية وإيقاعها، وللون ولهندسية إعجامية حركية، حيث تغدو شكلا خالصا، وتقدم نفسها في أشكال هندسية، وعبارة عن أرقام وخرائطية، وعن رموز وتمائم، بل وفتيشهات وشذرات حلمية، وفي شكل كلمات وحروف مستلهمة من التقليد الكتابي للفن الإسلامي. فالزنده رودي، باعتباره فنانا مسكونا بالتصوف، يعرف جيدا فن الخط قدر معرفته بالفن العالمي المعاصر.

إنها جرأة نادرة حقا؛ ذلك أن فن الخط الاحترافي عادة ما يتم تعويضه بأبدال له. والخط النسخي أو الكوفي ذو الهندسة الجامدة غالبا ما يستعملان كزخرفة مرسلة libre. بالشكل نفسه الذي نتحدث به عن «تشخيص مرسل»، خارج ضرورة المشابهة أو تناظر الأشكال. كما أن إتيل عدنان (المولودة سنة ١٩٢٥)، وهي شاعرة وتشكيلية عاشقة للكتاب والكتب الجميلة، ترسم أو تمارس التشكيل بكتابة سريعة شخصية يمكننا قراءتها من خلال الشطبات الملونة التي تزخرف النص. وإذا كان النص مقروءا هنا، فذلك ليس هو الحال المعروف لتفتيت الحرف الخطي وملفوظه.

ويذكرنا بلند الحيدري، وهو مصدر معلوماتنا بهذا الصدد، بأن العديد من الفنانين كالعراقيين حسن المسعودي وسعيد الصكار وعثمان واقي الله، قد ظلوا أوفياء لتقاليد فن الخط، بمهاراته وتقنيته الملائمة ومقروئيته، واحترام الأساليب القديمة، بما فيها التأليفات الخطية.

ويعتبر كمال بلاطة في كتاباته النظرية، مستوحيا نماذج الكوفي بهندسته وثباته، بأن ثمة وحدة حميمة وصارمة بين الحرف العربي وشكل الرقم والتوريق. وقد أشرنا سابقا إلى النتائج التي يمكننا استخلاصها في تحليل أشكال الحضارة العربية الإسلامية. بيد أن سياق هذا التقليد العظيم في فن الخط قد تغير. فقد تجرد الحرف من قداسته. وهو الأمر الذي يتجلى واضحا لدى العراقي رافع الناصري (المولود سنة ١٩٤٠)، بتحويل شكل العلامات وتحويل الصفات الدينية المرتبطة بدلالاتها الأصلية.

هكذا يتعرض الحرف إلى تغييرات متعددة. فإما تتم إعادة تأليفه بعد تفتيته، كما هو الأمر لدى الفنان التونسي نجا مهداوي (من مواليد ١٩٣٧)، أو أنه يتوالد بحيث يتكرر الحرف نفسه إلى ما لانهاية بغزارة وحيوية نجد أنفسنا معها أمام هوس بالعلامة المكتوبة المليئة حتى الإشباع والفارغة في الآن نفسه، كما هو الحال مع المغربي المهدي قطبي. هذا التضييق والوخز يبثه الجزائري رشيد قريشي (من مواليد ١٩٤٧) بمحورته حول وحدة كتابية تذكر بشكل ساطع بالكتابة الرمزية idéographie الصينية. إنها وحدة كتابية محاطة، تبعا للتأليف، بكتابة سريعة تشبه كتابة الفقهاء المغاربيين. وبما أن قريشي متأثر بتقاطع الحضارات الفنية، فإنه يجعلها تتحاور في نسيج من العلامات المكتوبة. إنه انفتاح نحو الآخر، مصحوب بعودة للينابيع المتمثلة في الكتابة البربرية تيفيناغ، التي يربطها أهل الاختصاص بالكتابة الليبية القديمة. فهو خط يجعل التشكيليين والفنانين يحلمون باللغة البربرية الأم. هذه العودة إلى العلامة ما قبل الإسلامية هي معطى من معطيات الذاكرة والنسيان نجده في كل حضارة. فهنالك، لدى المصري آدم حنين (المولود سنة ١٩٢٩) ولدى آخرين غيره، تشتغل الإحالة إلى الفن الفرعوني والكتابة الهيروغليفية والنحت والعمارة معا. وهنالك في الأبعد، لدى اليمني علي الغداف، ثمة حروف الهجاء الحميرية وذكرى ملكة سبأ، أو أيضا في أعمال الكثير من الفنانين العراقيين، ذلك الحوار المفتوح مع الحضارة الآشورية والبابلية. إنها مسارات تستعيد الزمن، وضربٌ من الحكاية واقتفاء أثر الأصل خاصة وأن الأساطير، باعتبارها إبداعات جماعية، تشكل بالنسبة للفنان نوعا من المذكرة الحلمية.

إنها مذكرة تثرى بفضل الحوار مع حضارات أخرى نائية. ويصرح الفنان المغربي عبد الكبير ربيع (المولود سنة ١٩٤٤) بأنه قد تعلم، من خلال التأمل في الفن الصيني والياباني، التأليف المتوازن والمستخلص بين الأبيض

والأسود، والفراغ والامتلاء الذي يميز التشكيل الإيديوغرافي الرمزي. كما يوضح أن ليس ثمة من علاقة بين التعبير التجريدي قائلا: «حركتي انطلاقة وإيقاع وصلاة لأنها تبصّر، والإحساس بها عميق وامتلاكها كامل مكتمل». إنه أثر ذكرى البوذية الزين على هذا الفنان. فعملية التشكيل وصيرورة المرء موضوعا لعمله التشكيلي عملية واحدة.

ربما علينا أن نضيف أن هذه الاستعادة للزمن، باعتبارها أيضا توسعا حلميا في الفضاء، ذات طابع إشكالي أكيد. بل إن أحد الفنانين التشكيليين قد غامر بإنشاء بنايات معمارية في شكل حروف. لكن، ربما علينا أن نبني في المستقبل مخططا هندسيا لمدينة بكاملها في شكل رقعة ضامة بخط كوفي. وهي ستكون لا محالة مدينة كتابا.

إن فتنة المنزع الثقافي تتبدى هنا، فهي تنجم عن العودة إلى الأصول. لهذا يشتغل هؤلاء الفنانون إما بتفكيك هذا الموروث أو بإعادة تركيبه، لكن على حوامل مغايرة وتبعا لأنماط في التشكيل والرسم والحفر والسيريغرافيا مختلفة. ومن ثم ينبع عائق آخر. وهو يتمثل في الشكل الذي يمنح للعمل، والذي يلزم أن يحيل على هذا الموروث ويتجاوزه في الآن نفسه من خلال التجديد المتوافق مع مكتسبات الحضارة العربية الإسلامية من جهة، ومع مبتكرات الفن المعاصر العالمي من جهة ثانية. إن ذلك الشكل يتطلب من هؤلاء الفنانين تجربة جديدة للجدارية muralité والمواجهة والتأليف بين الألوان، ولتدخل العلامات وأشباحها.

عمل الفنان العراقي ضياء العزاوي (من مواليد ١٩٣٩) على تجاوز هذا العائق بطريقة أشبه بطريقة التكعيبيين، وذلك عبر هندسية يتم ضبطها من خلال إشراق الألوان والمشهدية الحركية: «فالحروف تتجمع في شكل دائري حول فضاء مركزي كعقد من الثعابين المتواشجة بدينامية، في حركة لها طابع الوجد والتشنج». أما شاكر حسن فيتحاور مع الموروث في فن الخط بقوة الأثر والبصمة، المصحوبة بكتابات متنوعة على لوحة/جدار محزوزة ومرشوشة، تارة بنوع من المواجهة القاسية، وتارة بإدخال المنظور فيها بحيث تضطرب وتنصاع وتشطب. إنه اختبار لنموذجين في التجريدية نلمسهما، ويشكلان توحّدا بين الهوية الثقافية للفنان وخاصية الفن العالمي.

كثيرون هم الفنانون الذين تمارس عليهم العلامة المكتوبة جاذبية كبرى، باعتبارها شاهدا citation زخرفيا يتساكن مع تشخيصية مرسلة، طبيعانية أو ما فوق طبيعية (خرافات شعبية، أساطير، أماثيل ... allégoriess)، أو مع توابع تزيينية كالمقاطع العمرانية والفسيفسائية ورسوم الزرابي...

إن مسألة الاستشهاد القائم بين الحضارات المختلفة وبين أعمالها الفنية مسألة شاسعة. إنه حوار لا متناه، بل هو أيضا أساس كل فن. هكذا يمكننا وضع جنيالوجية للشاهد، وبإمكاننا أيضا وصف مراحله وتتبع الإحالات والتأثيرات والمحاكاة الجزئية. وسنكون قادرين، في التاريخ العالمي للفنون، على تشجيع إقامة مدونة ودائرة معارف مقارنة بين أنماط الشاهد. وفي هذا يكمن أساس علم جديد من اللازم تطويره، أي سيميائيات جامعة intersémiotique بمناهجها وأنظمتها الإحالية. ونحن هنا لا نقوم سوى برسم معالم هذه الفكرة.

وحتى نظل قريبين من الخيال الفعال للفنانين، نرى بأن الحلم التخطيطي المشتغل بين الحرف واللون والمادة، يتضمن تفاعلا بين العلامات المبَنْيَنة لحرية تداعيات الفنان وولعه بالأثر في روحه السحرية. والتخطيطية graphisme هي التي تمسك بالإيقاع المباشر لذاك السحر، وذلك في صيغة مبلورة سلفا. أما تلك التخطيطية فهي ارتجال تحت المراقبة تتبلور بتسلسل إيقاعي، بالشكل الذي تحقق به ذلك في مجال آخر هو المجال المتفرد لموسيقى الجاز.

هكذا يحدث لخطاط الحروف هذا أن يصاحب الكتابة بالألوان فوق ورقة تترنّم مساحتها وتتماوج في القراءة ومعزوفتها المتكونة من علامات مقطوعة عن دلالاتها. آنذاك يتلون نظر القارئ أو المتفرج الذي ينبثق في فورة الألوان هذه وجاذبيتها. وعبر هذه المقاربة يمكننا الإمساك الأفضل بالخطوط المتماوجة خلف اللوحة التي يرسمها فنان حركي بالشكل الذي نعنيه.

وفي فن الخط الفارسي كانت هذه التحولات للعلامات عميقة في إبداعها. فالكتاب شاهد من شواهد التشكيل، وإطاره يتغير في بعده، وحامله يتنفس بشكل مغاير من ورقة لأخرى. لقد كان فن الخط الفارسي وراء اضطراب وحيرة معنى القراءة، إذ رمى بها خارجه بطريقة يلزمنا

معها لقراءة قصيدة أن نقلب الأوراق في وجهات متعددة. فقد أغنى التخطيط المعاصر الكتاب الدائري بابتكارات التشكيل المعاصر. هكذا تملأ يد مليحة أفنان (وهي فنانة لبنانية ولدت سنة ١٩٣٥) الصفحة ملءً عبر حفرية الصفحة، ويقوم الفنان العراقي صلاح الجميّع (المولود سنة ١٩٣١) باستيحاء مخطوطات قديمة عبر استعمال الألوان المائية على الورق ومقاطع من الكتابة المسمارية، فيما يربط آخرون الحرف بالحركة التي تصفيه تارة وتارة أخرى تحيله على الغموض، وكل هذا يبين عن قيمة فن الخط وقوته الباهرة بوسائل متعددة.

بعض حضارات العلامة أرست قواعد لخلود هذا الفن عبر الطابع الهندسي المحسوس، الشفاف لكل المواد كما هو حال فن الخط العربي الإسلامي، أو عبر التوازن بين الفراغ والامتلاء كما هو الأمر في الخطين الصيني والياباني. وهذه القواعد لاتزال حية مثلا في أعمال زاو ووكي Zao-Wooki ، وهو ما يمكن اعتباره علامة على الاستمرارية ومكتسبا كبيرا. بيد أن تطور الفن المعاصر في العالم العربي، فيما وراء الشاهد الزخرفي، يلاقي عائقين يحدّان من مدى العلامة: المنزع الثقافي والمنزع الشكلاني. لهذا السبب تستدعينا أعمال الفنان المغربي أحمد الشرقاوي (١٩٣٤-١٩٦٧) وتثير اهتمامنا. فقد منح للتشكيل العربي إشراقا فريدا عبر حركة فنية خاصة به.

ليس ثمة في أعمال الشرقاوي من تعبيرية تجريدية، ولا من لطْخية أو حركية وإنما ثمة صرامة الخطوط والعلامة التي تغدو شكلا ولونا. إنها وحدة في التأليف وتوازن ونقاء وتعديل مستمر للمجموع في أسلوب لم يكف عن التوضُّح فيما هو يعمق رهافته. وبما أن الشرقاوي اشتغل كاتبا عموميا بالدار البيضاء فقد خبر مهنة الخط المغربي وممكناته. لكنه في الستينيات دخل في بحث شكلي وكتابي تصويري متبلور جدا.

يعمد الشرقاوي إلى عزل مساحة قريبة من البيضاوية أو في شكل مستطيل، وهي ضرب من التخطيط الأحادي المركزي يستحيل أمام عين الناظر إلى لوحة داخل اللوحة، أي لعبة مرايا وتنويعات على العلامات والألوان والتغيرات المفترضة. وثمة أيضا تقنية أخرى تتمثل في قماش القنب المتراكب الذي يتماوج حتى حوافيه، فيمنح للوحة إيقاعا وتراكبا بين مستويين، ومعادلة من التناغم والاستبدالات المتوالية بين العلامات والتلاوين والمواد. تجري العين في هذا الفضاء، تتوقف، تأخذ وقتها أمام تحولات هذا الفضاء الذي هو نفسه والآخر. وثمة تكمن حرية الفن باعتباره استكشافا لرغباتنا الدفينة.

ليست الهندسية الرمزية والكتابية التصويرية التي تعتمدها أعماله هنا لكي تبهرنا، وإنما كي تلطف من انبهارنا. من ثم يأتي ذلك النسيج وتلك الرؤية الملموسة التي تنبثق بخفة ورهافة بالغتين. ولنا أن نتخيل ما يلي: حين نجد أنفسنا في العتمة المدلهمة لغرفة ما، يكفي استلاب هذه اللوحة من الليل كي نستعيد الضوء. فالفن يخرج الإنسان من كارثته الأصلية، ويضعه مجددا في حركة فعل الحياة، يعيده للعبة العلامات والأشكال المتناسجة مع حركة الجسد وحكاية حياته، كما حكاية بقائه على قيد الحياة. إن الأمر يتعلق في أعمال الشرقاوي بالتحولات النورانية.

بعد مرحلة أكثر عتمة (١٩٦٢-١٩٦٤) يعمل الشرقاوي على تلطيف شغب الألوان (تلاوين الأحمر الغامق، والأغمر والبنفسجي، والأسمر الممهور بالأخضر الغامق وبأزرق النيلة) بخفة لا تقاوم. هكذا يحقق الفنان حالة المواجهة عبر حرقها من الداخل بخطوط ناضحة سميكة، ممحْورا توازن المجموع حول المساحة المحدودة، باعتبارها بنية وشكلا وعلامة ولونا في الآن نفسه. وعن طريق أثر التوالد الحلمي تظل اللوحة بكاملها مفتوحة على كل الدلالات والتمثيلات، بما فيها تلك المتعلقة بالبورتريهات والوجوه والمناظر، من دون أن ننسى تمثيل الحيواني السحري. هكذا يمتلئ المشهد حركة حين يعطل الفنان السم القاتل بإيقاع اللون في لوحة رقصة الثعبان (١٩٦٤)، أو في الحنفية الحمراء (١٩٦٤) وباب الفتح (أيضا سنة ١٩٦٤)، وهي أبواب تدخل منها الألوان البهيجة وتخرج، فيما يعمد الفنان إلى تحويل الشارع إلى جدار وحيد من الألوان. أو كما يتم ذلك في لوحة محبة القطط (١٩٦٤)، وهي حيوانات نعرف نظرتها المغناطيسية، وقفزتها المطاطية في رغبة الفنانين وحركتهم. وبذلك يتابع الشرقاوي عملية بحث صارمة، بصرامة تستهدف الالتقاط والإمساك. إنه لا يمثل لأي شيء تبعا لمبدأ المشابهة، وإنما تبعا لنقل علامة نحو أخرى، تاركا للنظرة حرية ممارسة أحلام يقظتها النشيطة.

يتعلق الأمر هنا بتوحّد بين المواجهة والحركة. وهو ما تشهد عليه اللوحات الغواشية المرسومة على شرائح الخشب contre-plaqué كمرايا (١٩٦٥)حيث يهيمن اللون الخبازي البنفسجي والرمادي المزرق على هذه المرحلة. وبذلك يغدو اللون هو الغالب، ملتحما بشكل صميم، لكنه في الآن نفسه يبدو كما لو كان منتزعا من الأشكال الهندسية والوحدات التخطيطية ومن عناوين تلك اللوحات الغواشية نفسها.

في لوحات الشرقاوي عدد محدود من الأشكال التخطيطية، بحيث استعملها استعمالا مضبوطا. وفي منحى آخر يقوم الفنان التونسي قويدر التريكي (المولود سنة ١٩٤٧) بتعميم تطبيقها. فسواء كان التريكي يرسم أو يحفر على الورق فهو يظل دائما خطاطا مصورا (بكتوغرافيًا) يمارس الكتابة التصويرية بشكل كامل. لكن ما هي البكتوغرافيا؟ إنها في معناها الأولي الذي يمنحها لها المؤرخون، كتابة من الإشارات تبث للغائبين هذا الخبر المهم أو ذاك الذي يتعلق بحياتهم اليومية. وفي معنى ثان، فهي تنتمي أصلا لفن الخط trait ، وإلى لاتحدد أصلي بين الرسم والكتابة. إنها كتابة عتيقة، تحتفظ في ذاكرتها بتخطيطات الهيروغليفيا والكتابة التصويرية الصينية واليابانية. وبفضل هذه الكتابات استطاعت الحضارة الصينية والفرعونية، كل منها حسب نسق أشكالها، الإمساك بسر القدرة على انتشال وحدتها المحاكاتية من التمثيل التشخيصي. فقد حولتا المكتوب إلى تصاوير، تارة ذات طابع تجريدي وأخرى ذات طابع إشاري تعييني. إنه سَنَن لتبسيط ومفْهَمة الواقع والمتخيل، إلى درجة تغدو معها الكتابة المرسومة (البكتوغرافيا) مدخلا لفن الخط والتشكيل في الآن نفسه.

إن الكتابة التصويرية للفنانين، كما هو حال قويدر التريكي أو ميشو، ترتجل العلامات وتغازلها، محركة إياها في زمن المرتجلة أو التأمل المشجع على حلم اليقظة النشيط. ويتمثل معجمها التصويري في أشكال إنسانية وحيوانية ونباتية تتناسل وتتكاثر عبر العدوى الحلمية. لكن كما هو حال بعض أنواع الموسيقى، تلك عناصر أساسية يطرز عليها الفنان العلامة ويقطعها وينتقص منها ويفصلها ويدفعها إلى التوالد، في ما يشبه الدعوة إلى الترحال.

فالخطاط التصويري هو بالتأكيد حاكي عالم ساحر وحنيني. إنها حكاية بلا بداية ولا نهاية، تمنح لنا هنا في وجهاتها المتعددة في الفضاء وفي تنويعات مختلفة تمسك بها العين حسب متعتها. وإذا كانت ألف ليلة وليلة تسري بتمازج قصصها، فإن التريكي يفك التمازج ويعزل العناصر بعضها عن بعض ويمسرحها، ويعيد تأليف المشهد المتعي والتكرار بأناة وصبر. إن الخطاط التصويري يكرر العناصر التصويرية نفسها وينوعها بحثا عن سعادة بسيطة، فذلك سعي وجودي على حدّ البراءة والجرح. آنذاك يحلم بيده بالشكل نفسه الذي نحلم به بأعيننا.

يقترح علينا فنان تونسي آخر هو محمد بن مفتاح (من مواليد ١٩٤٦)، وهو رسام وحفار ذو حساسية كبرى تجاه المادة، عنقودا من العلامات والوحدات الخطية، يلفها ويبنيها في شكل متاهة. والحال أن الدخول في المتاهة أصعب من الخروج منها. فالمتاهة صورة مركزية من صور الفن عموما ومن الحياة باعتبارها شبكات مكثفة من التعقيدات. لا يختار المرء أن يكون متاهيا، لكن تردُّد اليد (التي تقوم بالرسم أو الحفر هنا) تقودك وتدلك على الطريق، أي على طرق متعددة في الآن نفسه. هكذا نتعرف هنا على صورة شمس، وهناك على صورة عين ، وهنالك على شبح حيوان، لكن تلك التمظهرات لا تلبث أن يختطفها المنطق السادر للعلامة الكبرى، التي لا تتبع إلا هواها وتتركنا تحت رحمة سلطانها.

هذا العنقود من العلامات (كإحالة للموروث الشعبي) توجهه مليحة أفنان تبعا لخط منكسر ومضطرب بحيث يترك الورقة تنساب مع نفسها.

إن العالم الحلمي للكتابات والتخطيط على الجدران graffiti في الأحياء الشعبية يعتبر مختبرا للمعيِّنات الاجتماعية. فقد شكلت دائما تضعيفا للزخرفة الداخلية للبيوتات الفخمة. إنها لسان حال العامة والمنبوذين والصامتين والمحرومين من مفهوم الكتاب والتشكيل. تعلمنا تلك المعيِّنات كيفية إدراك الفن الذي ينزل للشارع، خارج المتاحف ووسط صخب الحياة. وليس من قبيل الصدفة أن يقوم بعض الفنانين المعاصرين بترويض التخطيط على الجدران من خلال استعادته لحسابهم الخاص. فقد شكلوا منه لوحات وحفريات، ومشهدوه خارج ساحة معركته. من لا يعرف بمدينة فاس ظهور واختفاء ذلك الشخص الغريب

المسمى عبد الله غريّو، الذي بعد أن بصم حيطان المدينة وأشجارها بتخاطيطه وكتاباته ترك المدينة مثل مختلس للعلامات، لم يمسك التحقيق (الفني والبوليسي) منها غير آثار آيلة للانمحاء.

بيد أن علاقة الفنان الجزائري محجوب بن بلة (المولود عام ١٩٤٦) بصورة العلامة علاقة مغايرة، فهو يعالجها بحوامل متنوعة بائدة إلى هذا الحد أو ذاك، لكن تأكيدا بألوان غاية في الإشراق، وغالبا على مساحات كبرى. وهو نفسه يتحدث عن «كتاباته التشكيلية». ما الذي تعنيه هذه العبارة؟ هل تحيل إلى شيء آخر غير ما يتحقق في فن الخط؟ لنقل بأن الفنان يبعث برسالة لم تعد تنتمي إلى مجال المقروء. هل هي كتابة لا تحمل إمكانية القراءة؟ نعم، وأكثر من ذلك.

وإذا كان يتم هنا تفعيل المكتوب graphie في دفعة هندسية وتشكيلية خالصة، فعلينا تبديل المنظور، وتتبع الإنتاج المتعدد للعلامات ومشهد تناسلها المفرط. إنه تناسل يملأ الفضاء حتى حوافي الإطار، بحيث نجد أنفسنا أمام حفل للبصر ممتلئ وجْدا وحمًى. وما أن يمر الانطباع الذي يخلفه أثر الدَوار هذا، حتى نبدأ في التفكير في تلك الطاقة الأرضية التي تفرضها على ذهننا، وعلى روح بصرنا. ثم ما تلبث العين أن تتوقف طويلا عند عنصر من عناصر اللوحة ، وعند هذه العلامة أو تلك لنتعرف عليها باعتبارها ذكرى، ثم تتحرك العين نحو عنصر آخر لا يستوحي غير حركة الفنان، إلى درجة نجد أنفسنا معها أمام مذكرة نفك فيها بعض العلامات، وهي علامات آتية من بعيد، من قلب ثقافة جهوية، بوفرة طلاسمها، وآثارها ونقوشها الزخرفية، ووفرة أخاييل الرسوم المنسوجة. هذه المذكرة، باعتبارها دليل الهوية الرمزية، يتم الزجّ بها بشكل مستمر ومتجدد في لعبة التنقل والتحول. إنها ذاكرة في طور التشكل والتحول، وسرعة وآلة لإنتاج العلامة. فهي ليست كتابة تصويرية بالرغم من حضورها الأكيد، بل ليست فن خط بالمعنى الحصري، وإنما هي انطباع لبنية متحركة تتماوج، أي أن الدوار الاصطناعي الذي تنتجه تلك الآثار وسرعتها يجعل اهتمام الناظر يتجه نحو لامكانٍ ليس له بعد من تسمية.

هذا اللامكان هو ضرب من الطوباوية تغدو فيه راحة الفنان بسهولة ذات بُعد فردوسي. إنها حيوية بالغة تعيشها العلامة وعملية بنائها واجتماع شملها من لون لآخر بنوع من الإكراه. هكذا يعشق بن بلة المادة في حالة تحول وامتلاء. فمن أولى أوراق لف السجائر إلى الشوارع المبلطة بباريس–روبي التي كلّف بزخرفتها، لا يزال فناننا مستمرا في استكشاف عدد كبير ومتنوع من الحوامل والمواد. وها هو يخرج إلى قارعة الطريق، ناذرا نفسه للقوة التقنية وللضوء والريح في هذا المشهد الطبيعي. بيد أن الطبيعة تمتلك وتتصرف، فيما يكتفي الفنان بالاقتراح. إنه يترك الآثار التي غالبا ما تمحوها الطبيعة، وهو يبني أعمالا فنية تعمل الحياة على تغيير ملامحها. ويتساءل م–ج برنار بصدد الفنان الجزائري محمد خدة (١٩٣٠–١٩٩١)، وهو فنان متعدد التوجهات ومعروف بتخطيطاته: «كيف للإنسان أن يمارس التشكيل بالرغم من وجود الحياة؟». هل يتعلق الأمر بواجب أم برغبة مجروحة؟ كيف السبيل إلى ممارسة التشكيل من غير أن يتحول المرء إلى قربان؟

الكاتب عبد الكبير الخطيبي: باحث ومفكر وروائي مغربي. من مواليد ١٩٣٨. له روايات ومؤلفات عديدة بالفرنسية. ترجمت له إلى العربية:

الذاكرة الموشومة، (ترجمة بطرس الحلاق)

فن الخط العربي (ترجمة محمد برادة)

الاسم العربي الجريح، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠ (ترجمة محمد بنيس)

النقد المزدوج، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠ (ترجمة عبد السلام بنعبد العالي وآخرين)

المغرب العربي وقضايا الحداثة، عكاظ للنشر، الرباط (ترجمة أدونيس، محمد بنيس، فريد الزاهي)

صيف في ستوكهولم، دار توبقال، ١٩٩٣ (ترجمة فريد الزاهي)

ثلاثية الرباط، دار الرابطة، الدار البيضاء (ترجمة فريد الزاهي)

يشغل حاليا منصب مدير للمعهد الجامعي للبحث العلمي بالرباط.

المترجم د. فريد الزاهي: من مواليد ١٩٦٠. حاصل على دكتوراه السلك الثالث من جامعة السوربون بباريس، وعلى دكتوراه الدولة من جامعة الرباط.كاتب وباحث بالمعهد الجامعي للبحث العلمي بالرباط. المغرب.

من مؤلفاته:

– الحكاية والمتخيل، المغرب ١٩٩٠.

– الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، بيروت–الدار البيضاء، ١٩٩٩.

ترجم للعديد من المفكرين والكتاب: جاك دريدا، جوليا كريستيفا، عبد الكبير الخطيبي، ريجيس دوبريه.



الموت والرغبة

الرغبة كتجلٍ وجودي للموت والعدم

عند جورج باطاي

عمـــــر مهيبـــل *

كان الموت بنفسه مدعوا للحفل، لأن عري الماخور يستدعي سكين الجزار..

في ساحة فكرية متحركة تزخر بالمبدعين والفلاسفة والمفكرين الكبار، من برجسون BERGSON الى جانكيليفيتش JANKELIVITCH ومن سارتر J.P SARTRE الى ميرلوبونتي M. MERLEAU PONTY من ليفي ستروس LEVIS- STRAUSS الى فوكو FOUCAULT .M، تمكن جورج باطاي من ان يرسم طريقا متميزا ضمن الخارطة الابداعية الفرنسية، فقد تحاور مع الهيجيليين وبخاصة مع استاذه الكسندر كوجيف A.KOJEV الذي كان يحضر محاضراته بانتظام في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا (E.P.H.E) حيث اعجب به أشد الاعجاب.

ويبدو ذلك جليا في المراسلات التي جرت بينهما، ومن خلال التقديم الذي كتبه كوجيف لطبعة الاعمال الكاملة لجورج باطاي، وعلى الرغم من الاختلاف المبدئي بينهما بتأكيد كوجيف على ان العقل هو المحرك المحوري لكل فاعلية انسانية وتأكيد باطاي على دور غريزة الايروس في رسم الخطوط الاساسية لشخصية الكائن الإنساني في تجلياتها المختلفة، إلا أن حوارا متميزا قام بينهما كانت سمته الأهم الاحترام والاعتراف المتبادل. بالاضافة الى الهيجيليين تحاور باطاي مع الوجودين وعلى رأسهم جان بول سارتر لكنه حوار يظهر طبيعة العلاقة المتوترة التي كانت سائدة بينهما لسنين طويلة لأسباب لم تكن فلسفية دائما، إذ كان لمزاجهما الشخصي وصراعهما على ريادة الساحة الثقافية الفرنسية في اربعينات وخمسينات القرن الماضي دور في ذلك. والحقيقة أن سارتر كان سباقا الى هذه الشهرة فعندما أصدر باطاي كتابه الهام «التجربة الباطنية» سنة ١٩٤٣ كان اسم سارتر يذكر بوصفه أحد أهم محركي الفعل الفلسفي الفرنسي في تلك المرحلة، مع ذلك فقد كان رده حول الكتاب عنيفا لا مجاملة فيه وهذا شأن سارتر مع كل الوافدين الجدد الذين كان يخشى على مكانته منهم: فوكو لاكان j.lacan، باطاي، دولوز G.DELEUZE بل وحتى موريس ميرلوبونتي.

لقد كانت علاقة سارتر بباطاي كما يرى فرنسيس مارماند F. MARMANDE مؤلف كتاب «باطاي السياسي» .. (IILLEPOLIUOUE BATA) هذه المرة مع البنيويين ومع المحلل النفساني جاك لاكان بالضبط، ومع انهما متقاربان شكلا من حيث إن موضوعهما المشترك هو دراسة الانسان في مستوى الأحاسيس والرغبات إلا

* أكاديمي من الجزائر.

أن اللقاء بينهما لا يتجاوز الشكل. فالمضمون بقي سجالا بينهما وان لم يمتد لفترة طويلة بسبب وفاة باطاي في بداية الستينات وهي المرحلة التي عرفت فيها كتابات لاكان ازدهارا واسعا منذ كتابه الاهم «كتابات Ecrits» الذي نشر في سنة ١٩٦٦ أي بعد وفاة باطاي على ان علاقات باطاي لم تقتصر على هؤلاء، بل كانت تربطه صداقات متينة بشخصيات متناقضة احيانا، فمن الاثنوجرافي «مارسيل موس» M. MAUSS، الى الفيلسوف (هيدجر) (HEIDEGGER) الى الرسام «بابلوبيكاسو» (P. PICASSO) الى الكاتب «ميشال ليريس» (M. LEIRIS) وغيرهم نسج شبكة من العلاقات المتداخلة شخصيا، معرفيا وسياسيا واجتماعيا نجد لها امتدادات وتشخيصات واضحة في مشروعه الابداعي الذي ذهب ولم يكمل لمساته الاخيرة، بالاضافة الى ترحاله الدائم داخل فرنسا- وخارجها احيانا-.

إن تجربة جورج باطاي الابداعية كانت فريدة وغنية بل ومملة احيانا فهي تتأرجح بين الذاتي والموضوعي، بين الحياة والموت في أجواء جدلية رائعة قل نظيرها في الفكر الفرنسي المعاصر مع انها تجد لها تلامسات مع اجواء المركيز دوصاد وموريس بلانشو M. BLACHOPT وارتو .A. ARTAUD

جدل الذاتي- الموضوعي

ان المتأمل في كتب جورج باطاي الاساسية «دموع ايروس» و«التجربة الباطنية» و«السيدة ادواردا» يقف مشدوها حول طبيعة الحدود بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي (بمعنى خارج الذات) في كتاباته، فما ان تطمئن برهة الى انها عبارة عن وصف لتجربته الذاتية او الشخصية في هذه النقطة او تلك حتى تفاجأ بانقلابه عليك وبخروجه من منطق السرد الذاتي الى التحليل الموضوعي سواء تعلق ذلك بالموت او بالرغبة او بالحدود او «التخوم»، كما يحلو له تسميتها، كل هذا يتم ضمن اجواء تعيدك مرة الى عبق فن العشق الشرقي ومرة الى واقعية الغرب وجنسانيته حتى ان القارئ يتعذر عليه وضع حدود منهجية واضحة بين الاسقاط والتحليل بين الرد والنقد وهذا في حد ذاته سر من أسرار باطاي التي قال بصددها في احدى مقابلاته بانه يحتفظ بها لنفسه.

جدل الرغبة والموت

«المفارقة الظاهرية» الثانية التي تشد انتباهنا بقوة عند تأملنا كتابات باطاي هي ذلك التداخل الرهيب بين مفهومين متناقضين هما: الرغبة والموت، فالرغبة في ادبيات التحليل النفسي ما هي الا تجل من تجليات سياق اشمل وهو غريزة «الايروس» او الحب ومن ثم تكون هذه الغريزة التي تعبر عن حيوية الكائن الانساني واندفاعه غريزة الامل والحياة والتجدد، في الوقت الذي تتموقع فيه غريزة الموت التي تسمى ثناتوس THANATOS في الجهة المتناقضة بوصفها تعبيرا عن العدمية والسوداوية، لكن باطاي هو رجل المستحيل، بل المستحيلات، كما يصفه صديقه الحميم ميشيل ليريس في مقال شهير له بعد وفاته، اذ يرى انه بعد ان كان الرجل المستحيل المفتون بما كان يتيسر له اكتشافه من الامور الاكثر استعصاء على القبول ها هو يوسع رؤيته (انطلاقا من فكرته القديمة بتجاوز لا يقولها طفل وهو يضرب الأرض بقدميه) ولانه يعرف ان الإنسان لا يكون إنسانا كامل الإنسانية إلا إذا بحث عن أبعاده خارج أي مقياس فانه جعل من نفسه انسان المستحيل المتعطش إلى بلوغ النقطة التي يختلط حينها الرفيع بالمبتذل، وأين تلغى المسافة بين الكل واللاشيء كما في الدوار الديونيزوسي(١) فما هو هذا المستحيل الذي تحول هو نفسه الى مستحيل؟ وما هي أجواء هذا المستحيل؟ ان المستحيل الذي يرمز اليه هنا ميشيل ليريس هو ذلك المستحيل الذي يحيل في المقام الاول الى أجواء المؤلف الفاحش الذي يعد بمثابة الاستمرارية الطبيعية لأدب الفاحشة كما تطور في الغرب وبخاصة على يد موطنه ذائع الصيت، غريب الاطوار المركيز دوصاد MARQUISE DE SADE وكذلك ايضا المستحيل الذي ينقلنا بعنف الى اجواء نيتشه السوداوية المنفتحة على كل ما يحيل الى العدمية والانسلاخ من المعيوش للغوص في عوالم زرادشت التي يتحول فيها الفكر والفلسفة الى تعاليم، بل الى اناشيد، يتحتم على من يسعى الى الحقيقة الى حفظها ليحطم ذاته بذاته على وقع موسيقاها السحرية، لقد اكتشف باطاي نيتشه في سن مبكرة الأمر الذي كان له اكبر الاثر في تشكيل نظرته الى المقدس، ونقده لنظرة المسيحية اليه انطلاقا مما ورد في كتابه «جنيالوجيا الاخلاق» الذي وجه فيه نيتشه نقدا لاذعا للأخلاق المسيحية المستندة الى مفهوم فضفاض عن المقدس وعن الالوهية ايضا، ذلك ان انتهاك حدود المقدس لا يعني استقالة الذات او اذعانها لسلطة غير المقدس، بل يعني انعتاقها وطريقها الأقرب الى السيادة الحقة على مصيرها، مصير يجد له تداخلات غير منظمة. مع مصير الكائن عند هيدجر الذي لا يتحقق بشكل أصيل إلا في عدمه، وهنا يدخل هيدجر طرفا فاعلا في المعادلة القائمة: باطاي في طرف ونيتشه كطرف اقصى فتصير: باطاي -

هيدجر- نيتشه بحيث يتحول هيدجر الى حد اوسط ينظم طرفي هذه المعادلة الحدية ويمنعها من الانفجار، ومع انغماس هيدجر في تحليلاته الانطولوجية حول الكينونة ودعامتها الاساسية الكائن او بالأحرى الكائن- هنا (الدازين) يتوجه باطاي- مقتفيا في ذلك اثر نيتشه- الى تحليل مفهوم ارادة القوة بوصفها مجاوزة الذات لذاتها بمعنى من المعاني، ومن حيث ان ارادة القوة هي تأسيس كل ما هو معرفة ضد السلطة، كل سلطة، بما فيها المقدس بما انه سلطة، وفي اللحظة ذاتها التي يقوم فيها باطاي بموضعة المقدس ضمن أفقه غير المؤله يتجه في الوقت ذاته الى البحث عن الذاتية المتفردة المنتهكة لذاتها في تجربة الايروس، وتدنيس المقدس هو بلا ريب أنموذج «الانتهاك» الا ان المفارقة هنا انه لم يبق في الحداثة- وهي حلقة مهمة في تطور الانسانية- ما ينتهك، لذا يلجأ باطاي الى بلورة صلة داخلية بين الأفق الذي تحمله التجربة الجنسية والاسقاطات المنبثقة عن هذه التجربة، وهذا كما يقول فوكو «لا لأنها مضامين جديدة لحركات سحيقة القدم، بل لأنها تجيز التدنيس دون موضوع تدنيس خاو منطو على نفسه لا تتوجه أدواته إلا الى ذاتها. (٢)

ان تحليلات باطاي حول الحداثة تحليلات شاقة ومعقدة، ان لم نقل متناقضة، فهو وان كان يعترف كبقية المثقفين «الثورين» الفرنسيين والغربيين اجمالا بمزايا الحداثة وأهميتها في إعادة بناء النسيج الاجتماعي للغرب انطلاقا من تصورات عقلية نقدية صارمة مكتفية بذاتها ولا تسمح لعناصر أخرى (ايديولوجية- دينية- ميتافيزيقية) بدخول ساحتها، فان تشخيصه لهذه الحداثة ولكيفية انبنائها وتطويرها يختلف عنهم اختلافا بينا، اذ يرى ان تحليل مفهوم الرغبة لابد وان يحيلنا الى تحليل مفهوم الحداثة اذ انه، وان لم يكن مبحثا جديدا، الا ان طريقة طرحه تمت بكل تشويق واثارة في المرحلة الحديثة، ومن هنا جاء التلازم بين المفهومين. ينطلق باطاي في تحديده لمفهوم الحداثة من نقطة انطلاق أولانية وهي اعادة تثمين العناصر الاجتماعية المؤثرة في التفاعلات الاجتماعية المختلفة وبخاصة عنصرين اثنين هما: التنافر والتجانس بالاستناد الى خلفية نظرية مؤداها ان إشكالية الحداثة برمتها انما هي مناقشة لهذه المسألة، ذلك ان الحداثة بالنسبة لباطاي تبدو وكأنها مضغوطة داخل تاريخ للعقل يبدو بدوره وكأنه مجرد مسرح تتجابه فيه بضراوة قوى السيادة وقوى العمل وتاريخ عقل ينطلق من البدايات القديمة للمجتمع المقدس لينتهي في عالم الاقتصاد الآلي، بل المتطرف في آليته(٣)، ومن انفصال العناصر المتنافرة عن العناصر المتجانسة يعاد تشكيل الافق المعرفي الاجتماعي الحدي باقامة توازن جديد بين العام والخاص، بين المساواة الاجتماعية التي تفرض بالضرورة نوعا من الضبط الجماعي وبين الحرية الفردية واهمها الرغبة، أي ضرورة ان يلبي الانسان رغبته بمعزل عن كل ما يقمعها ويكتمها وهذا في حد ذاته رفض للعقلنة التي أمسكت بخناق الحياة الغربية في كل مظاهرها حتى ان هوركهامير، ومن منطلقه النقدي الكاره للفاشية، يرى ان هذه الفاشية ما هي الا مظهر من مظاهر العقلانية المغالية في الغرب، أي العقلنة التي أدت الى اللاعقلنة، وفي هذا المعنى يقول: «في الفاشية الحديثة، بلغت العقلنة حدا لم تعد تكتفي معه بمجرد قمع الطبيعة بل ان العقلنة فيها صارت تستغل الطبيعة وذلك باستيعاب قوى التمرد المحتملة في هذه الطبيعة ضمن نظامها الخاص.(٤)

لقد كانت كتابات باطاي بمثابة طقوس معقدة وقاسية تستعيد بشعائرية مملة تصف أدق دقائق التجربة الباطنية للانسان الكفيلة وحدها بابراز التخوم والحدود المتموقعة داخلها، وهذا ما جعله يكتشف هذه القساوة في سن مبكرة من خلال محاولة الانتحار التي أقدم عليها بغية تذوق «طعم» الموت تدريجيا بما انه لا مناص منه في النهاية وفي النهاية، وقبل ذلك في البداية لا يبقى لنا من وسيلة لتقمص هذه القساوة سوى الكتابة، صحيح انها لا تكشف كل اسرار الكائن لكنها تبقى الوسيلة الانجع لاختراق مكنوناته الباطنية الدفينة، ولاظهار الجسد الميت والجسد العاري بالمرة لتصوير عنف الموت والارتواء الجنسي وكلاهما تعبير عن الافراط أو شكل من أشكال التطرف الشعائري بوصفه تعبيرا عن انتهاك الحدود الموضوعية في التفريد، فازدراء الوجودات المتفردة كانت من بين المعايير الأقدم التي استعين بها لمحاربة الحيوية المفرطة والحد من اندفاع المتعة التي تضمن امتلاء الحياة واستمرار وجودها وهذا ما يعبر عنه باطاي بقوله: «اذا ما رأينا في المحرمات الاساسية، الرفض الذي يضع الكائن في مواجهة الطبيعة بحيث ينظر إليها على أنها نوع مفرط من الطاقات الحية وعربدة الافناء، فانه لن يظل بإمكاننا التمييز بين الموت والجنسانية، فالجنسانية والموت ما هما إلا لحظتان حادثتان لعيد تحتفل فيه الطبيعة مع الكثرة التي لا تستنفذ للكائنات «المفردة» فكل منها يحمل معنى الهدر اللامحدود حيث تعمل هذه الطبيعة ضد ديمومة الرغبة الخاصة بكل كائن.(٥)

على ان باطاي، وفي مستوى متقدم من التحليل، يسعى الى بلورة مقاربة جديدة مؤداها ان الاسس المعيارية للحياة الاجتماعية تظل مستعصية على الفهم اذا اقتصرنا في تفسيرها على تحليل مفهوم الفاعلية او النشاط الاجتماعي كنقطة انطلاق أولانية لمعرفتها، وبمعنى آخر اذا ما بقينا ضمن منظور وظيفي بحت، بيان ذلك انه يستحيل تبيان المصدر الذي تستمد منه المحرمات مثلا قوة الزامها وميكانيزمات عملها، وكيفية انتقائها للمعايير وترتيبها. وقد كان «دوركهايم» (DURKHEIM) سباقا في الاشارة الى ان مصداقية المعيار– أي المعيار الاجماعي– وأهميته لا يمكن التأكد منهما او اسنادهما تجريبيا الى العقوبات التي تؤدي إليها المحرمات من خلال مواصفات خارجية، أو بالاستناد الى مؤثرات غير بنيوية وهذا اعتقاد منه بان قوة الزام المعايير انما تصدر بشكل أساسي عن سلطة مرجع مقدس لا نستطيع تلمسه والاقتراب منه الا شعوريا، مثل الشعور بالخوف او الرهبة او الشعور بالسعادة والفرح، هذه الاحاسيس المختلفة عند دوركهايم تتحول عند باطاي الى تثمين للتجربة الفنية الباطنية التي يسعى الى اخراجها جماليا في مختلف مؤلفاته، فالفن يؤسس نسبة المعايير بل ويعمل على انتهاكها في تجربة المحرم والتجربة الفنية عنده تتأسس في انتهاك المقدس حيث تتداخل مشاعر متناقضة– متداخلة، مشاعر القلق والنفور والهلع والسعادة الديونيزوسية فالمعيار ومن ثم القانون لم يوجد الا لينتهك فهناك علاقة أبدية بينهما وهي «الانتهاك» ذلك ان التجربة الجنسانية الداخلية عند باطاي تتطلب من صاحبها حساسية للقلق المؤسس للمحرم ليست اقل شأنا من الرغبة التي تؤدي الى مخالفته، هذه الحساسية الدينية التي تربط بشكل وثيق ودائم بين الرغبة والهلع، بين اللغة الشديدة وبين القلق(٦) ولا يقف باطاي عند هذا المستوى من تحليله لعملية انتهاك المقدس، بل انه ينتقل من المجال الديني الى المجال الاخلاقي ايضا على خلفية ترابط المجالين وتداخلهما تداخلا يفصل الحدود بينهما أحيانا، فقد انتقل الى نقد الأخلاق ذات التوجه «الفيبيري» الذي يبحث في انتشار الدين– بدءا من الطقوس الوثنية القديمة الى الاديان السماوية، من التوحيد اليهودي حتى البروتستانتية– بوصفه تجليا مهما في درب العقلنة الاخلاقية وما «لوثر» و«كالفين» إلا مثال حي على كيفية اكتساب التعاليم والمقولات الدينية لشكل أخلاقي مرن تميزه مسحة عقلية واضحة.

لقد ركزنا في الفقرات السابقة على رسم الصورة الخارجية لشكل الكتابة «الايروسية» عند جورج باطاي، وبموقعها داخل محيطها الثقافي والاجتماعي الذي انتجت داخله، لذا سنحاول الآن الغوص في البنية الداخلية للايروسية او لمفهوم الرغبة كما بلوره في كتبه المختلفة وبخاصة في «التجربة الباطنية» و«الايروسية» او الشبقية و«السيدة ادوردا» و«دموع ايروس» وقد لا نجد كمدخل لهذه المقاربة– احسن من تلك الصورة– الاشكالية لامرأة عارية الجسد مغطاة الرأس بقناع من الجلد– بايحاء من الانثروبولوجي «سيبروك» (Seabrook) والتي تظهر مدى التداخل الموجود بين البحث الميداني الانثروبولوجي الذي يفترض فيه الحد الأدنى من التفسير والموضوعية، وبين التجربة الايروسية كتجربة شخصية محكومة بظروفها واشخاصها، هذا التداخل يصبح «صلة سرية» بين البعدين، فالصورة– الإشكال تقلب العلاقة العادية في الايروسية كما يرى باطاي، فالجسد عادة مغطى بالثياب والرأس هو العاري، وعندما تنقلب الصورة تتحول المرأة مكمن الرغبة الفطرية الى صيرورة طبيعية وحيوانية، ذلك ان الرأس المغطى يفضي إلى العلاقة المميزة في سحر المرأة بحيث تصير جزءا من الطبيعة بقوانينها العمياء التي لا روح فيها ولا شخصية.(٧)

ان تداخل العام مع الخاص او تداخل الانثروبولوجي مع الايروسي في عملية تحليلنا لمفهوم الرغبة ليس معناه إيحاء تعجيزيا اضافيا بإفلات هذه المسألة من أي تحليل او دراسة ولكنه اقرار ضمني بتعقدها وتشابكها بحيث لا تفهم الا هكذا في هذا الاطار العلائقي المتشابك، ولعل المشهد الذي يقدمه لنا باطاي في «السيدة ادوردا» يختصر بجمالية فائقة هذه العلاقة المتشابكة، هذا المشهد يصور رجلا وامرأة وقد التحما بجسديهما بعنف حيواني داخل سيارة قرب المحطة في جو يلفه الظلام والصقيع وفي ركن منزو جلس احدهم يراقب في اندهاش مسرحية الظلال والحمى والاجساد المرتعشة باتقان، إنه يبحث في هذا المشهد عن النفاذ الى سر هذه التراجيديا الانسانية التي يرى فيها غيره مجرد مشهد جنسي مثير، ويجول ببصره ما بين الحركات المثيرة ويخترق به القناع الفاجع للذة وقد لمح ما يستعصي على النظر، لمح جرحا غائرا هو جرح الكينونة وقد اخترقه بخنجره فاتحا امامه منفذا مباشرا على العدم ليستقر هناك، ان هذا المشهد في الواقع هو موضوع اشكلة من مواقع شتى، اذ بالاضافة الى الاشكلة سالفة الذكر والمتحورة حول علاقة الذاتي بالموضوعي الخارجي أي موقع الرغبة كمعطى

ذاتي داخل محيطها الاجتماعي وكيف ينظر اليها هي أيضا، هناك أشكلة هامة أخرى هي علاقة الرغبة كتجل وجودي بالموت، وهذا ما حاول ان يصوره في قصة «السيدة ادوردا» من خلال أسطورة الأجساد المتحابة والذوات المعطاءة حتى التلاشي، فهناك موت في الحب والعطاء، وهناك «حب» نوستالجي في رغبة الاندثار والموت، فالجسمان المتعانقان في المشهد يعيشان موتهما: فالعشق هو الموت المرسوم في النظرة العابرة لتلك المرأة حين تستلقي اللذة في فتور هي تضاجع العقل المتأني للعدم، لكن الشاهد المندهش امام مشهد العشق ما يلبث أن يستعيد وعيه بالشر الكامن فيما يجري امامه ويدخل طرفا في المعادلة بقوله، «في تلك اللحظة كنت أعلم انه عائد من المستحيل ورأيتها مستقرة في أعماق ذاتها، جامدة جمود الخائر المتعب، رأيت الحب جثة مدفونة في مقلتيها يعلوهما برد وصقيع كبرد الصباح، ويفصحان عن شفافية تكشف لي حضور الموت، فالكل كان نسيجا متداخلا في هذه النظرة: الأجساد العارية، ارتعاشة الألم الذي يخترقني، وذكرى الرضاب المتدفق من الشفاه، فقد كانت كل العناصر متضافرة ومتآزرة فيما بينها لتشرف وتتدحرج تدحرجا أعمى نحو العدم (٨) ومع كثرة الاسئلة والتداخلات والتناقضات احيانا هناك حقيقة أساسية وهي ان الموت يقبع في قلب الحياة- أو هو ضرب من ضروب الوجود بتعبير هيدجر- ويكون اكثر تجليا كلما حصلت تلك اللحظات الفريدة التي تتيحها تجربة الحب والعشق.

لقد أحس باطاي وبفردانية مطلقة، أهمية هذه الحقيقة الوحيدة والقاسية التي هي الموت، والتي تتضمن حقيقة أقصى وهي أن اللغة العادية تقف عاجزة عن إعطاء أي تفسيرات او مدلولات حولها لذا نجده قد سخر، ولفترة طويلة من حياته العملية، جهودا مضنية لتحسيسنا بهذه التجربة- تجربة الموت- ولو بطريقة ايجابية وغير مباشرة ما دامت اللغة، أداة التواصل الأولى بين البشر، عاجزة على إيصالها وأدائها ان الموت بالنسبة لباطاي- والرغبة أيضا بما انهما وجهان لعملة واحدة- بلا شكل وبلا لون فهو يقبع في كل شكل، ويتلون بكل لون، وهو في الحرب والسلم في الانتشاء وفي التعذيب، لكنه مع ذلك يحترز من أن يصنف ضمن فلاسفة العدم ومنظري الموت وهم عادة الفلاسفة الوجوديون- خاصة ان علاقته مع سارتر لم تكن على ما يرام إطلاقا- فتجربة الموت عنده لا تقوم على الوعي واللغة والتواصل وإنما هي تجربة تتأسس على الحدود القصوى أو التخوم، تجربة تختلط فيها السبل وتنعدم فيها الفواصل بين الموت والحياة، بين المتعة والشقاء، كما أن تجربة الموت لا تختبر الا عبر طرق قصوى وقاسية قساوة الموت، وهي تختصر في طريقين اساسيين: طريق الانتشاء وطريق اللذة المعبرين في الأصل عن ظاهرة واحدة لها وجهان: اللامحدودية والمطلقية، طريقة الانتشاء ويتبعها المتصوفة، في حين ان طريقة اللذة يتبعها العشاق. وبعيدا عن الهدف النهائي الذي تسعى اليه كل تجربة منفردة، فان ما يغري باجراء هذه المقارنة النسبية بينهما هو ان كلتا التجربتين تبتغي التلاشي والاضمحلال للوصول الى المبتغى، وتنزعان نزوعا قويا الى تدليل التخوم القائمة بين المحدود واللامحدود، بين المتعين واللامتعين وبالمرة بين الممكن واللامستحيل حتى تصل في النهاية الى ذلك التناقض الصارخ الذي تصبح فيه الذات والموضوع شيئا واحدا، فالحياة تحيل الى الموت والموت بدوره يحيل الى الحياة وهكذا، اذ لا مكان هنا إطلاقا «للبينية» ان التجلي الأكبر هو «الوحدانية» او «الحلولية»، هذا الاندفاع التوحيدي يتم عبر ما يسميه باطاي «العنف الداخلي» الذي يفسره بانه نزوع كينونة نحو الخروج عن ذاتها وكأنها تطرد ذاتها من مكان تواجد ذاتها لترقب اندثارها وهي تتهاوى في غياهب العدم(٩) على ان باطاي، وعلى الرغم من المقاربة بين التجربتين والمماثلة، بينهما، الا انه يميل في النهاية الى تبني تجربة العشق واللذة على حساب التجربة الصوفية، فتجربة العشق في منظوره اكثر أصالة وتعبيرا عن حقيقة الكائن الباطنية، في حين يرى ان تجربة الصوفية ما هي في النهاية الا التعبير الأمثل عن المنزع الديني واللاهوتي للكائن، حتى ان تجربة الفراغ التي تدعيها هذه الطريقة بادعائها الحلول في الذات الإلهية والالتحام بها والتواصل معها ما هي إلا تجربة مفتعلة يعرف مدعيها صيرورتها بشكل مسبق. عكس ذلك نجد ان تجربة العشق أو الحب تجربة واقعية بكل بساطة، وتجربة نستطيع ملاحظتها والتأكد منها ميدانيا وبالطريقة التي نريدها، ذلك أن شخوصها هم فعلا موجودون أمامنا من لحم ودم وعظم يخوضون تجربتهم بكل رغبة حية مادية ملموسة تبدو آثارها للعيان عبر عنفها القاتل الماثل أمامنا كحقيقة لا تحتمل فهي، أي تجربة العشق، تقيم علاقة مضاعفة مع الموت علاقة داخلية عنوانها صوت الذات التي تخوض التجربة وعلاقة خارجية عنوانها موت الآخر او الفريق المشارك في التجربة ومن اتحاد الشريكين يحدث انهيار

الوعي وتبدأ لحظة الموت.
ان تجربة العشق أو الحب كما يصورها باطاي في قصة «السيدة ادوردا» من خلال التحام الرجل والمرأة في المشهد السابق إنما تفصح عن تلك اللحظة الحاسمة التي يعانق فيها الوعي المستحيل، والتي لا يمكن لأي لغة أن تستوعبها او ان تعبر عنها تعبيرا دلاليا واضحا، إنها لحظة «الاستشراق الكلي» التي لا يمكن لأي لغز أو طلسم أن يصمد أمام أريجها ولمعان بريقها، لحظة تعود بالانسان الى منابعه الفطرية الأولى بحدودها، وأطرافها الأمر الذي يقوده حتما الى وعي جوهره التراجيدي بكل متناقضاته التي تسكنه والتي لا سبيل الى الشفاء منها إلا سبيل الموت. ومع أن سبيل الموت قد لا يوفر الشفاء الأمثل إلا أنه يقدم العزاء السلس للباحث عن الانشطار والتلاشي. ثم إن تجربة العشق لا تخضع لمقاييس العقل والاستدلال المنطقي وإنما تخضع لمقياس الفطرية والتلقائية حتى لا نقول الغريزة بتعبير «فرويد»، كما أن منهجية الكشف عنها تتجاوز المنهجية الاستقرائية القياسية لتغوص الى أبعد حدود الكشف والاستبطان والتجذر، وهذا ما يعبر عنه باطاي بقوله: «إن النزوع الجنسي إذا تحكم بالمرء دفعته رغبة ملحة نحو الموت والافتتان به، إذ ما إن يبلغ المرء هذه المرحلة القصوى حتى يسير راغبا في التلاشي مندفعا نحو الموت لا يبتغي إلا الاندثار والاضمحلال، أي التوحد لمجاوزة وضعية الانقسام والتناقض والانشطار التي فرضتها عليه الحياة، وهذا ما يفسر لماذا تبقى تلك الطاقات الغريزية المتوحشة في حالة توثب مستمر تتحين الفرص لتنطلق من عقالها.(١٠) بمعنى آخر ان تجربة اللذة والجنس تساعدان الإنسان على استعادة آلامه القديمة القابعة في أعماقه السحيقة فتستيقظ غرائزه التي طمرها الكبت عبر الحقب التاريخية المتعاقبة وتستعيد نشاطها وحيويتها من هنا وجب العمل على تحطيم كل أنواع الاغتراب والضغوطات التي شكلت ذواتنا التاريخية وصاغتها ضمن قوالب نسقية جاهزة، وعليه فلنخل المجال للعنف حتى يتدفق سيله الجارف بكل حرية، فطاقته هي الطاقة الوحيدة القادرة على تكسير الحواجز والسدود مكانيا وابطال كل النواميس العقلية والخلقية معرفيا، وفي معركته من اجل ان تستعيد الذات «اللذية» كل عنفوانها وصخبها واندفاعها، ومن ان تدفع بالوعي الى مناطق الفوضى التي ينتفي وجوده عند تخومها يتوصل باطاي الى نتيجة مفصلية مفادها ان تجربة العشق او الجنس تجربة انطولوجية في أساسها فعبرها فقط يتقولب وعي الإنسان حسيا وماديا بالحدود التي تتحكم بذاته ومحيطه، وعبرها أيضا ينفذ الى حالة من التوحد مع ذاته، توحد مؤقت يشبه ذلك التوحد الذي يحققه الفناء بالموت.

هذا وإن كان يأخذ ابعادا شبه متداخلة مع نظرة المركيز دوصاد* للمتعة والجنس والموت، إلا أنهما يفترقان في المسار النهائي الذي تسلكه كل تجربة، إذ يرى باطاي أن نظرة دوصاد الى الجنس والعشق نظرة سطحية، إن لم نقل غريبة او غير طبيعية، فشخوصه، وان تعددت مواقع تواجدها، ترزح تحت التعذيب، وتقدم على الانتحار بنوع من اللذة الصوفية فلذتها تختصر في موتها.

وهذا يؤدي الى القول أيضا بأنه ينفي الحياة بالموت فيبقى التناقض ماثلا بينهما وبأنه ينقض في النهاية الناموس الذي يتحكم بصيرورة التجربة الجنسية برمتها، كل هذا يؤدي بجورج باطاي الى رفض نظرة دوصاد هذه انطلاقا من أن تجربة الحب (والعشق والجنس) وإن كانت تضع الموت ضمن أفقها، فإنها لا تدركه فالموت بالنسبة لباطاي– وعلى عكس دوصاد– هو دائما نوع من الاختيار لمحدودية الكائن ووعي بجوهره ومجاوزة لانفصامه بحيث يصبح رائد الحياة وبموجبها ينير سبل الفعل الانساني دون أن يصبح مثلا أعلى للحياة وهنا مكمن المفارقة الأصلية في طبيعة هذه العلاقة التكاملية المتوترة بين الموت والحياة، والموت في الأخير ما هو إلا هذا اللاشيء الذي ينخر جوهر الوجود ليدفع بالحياة لكي تفرغ محتواها والطاقات المختزنة في صلبها في آفاق أرحب أي انه يدفعها دفعا إلى الحركية والفعل بدل الانفعال كما هو الحال عند المركيز دوصاد ويخلص باطاي وبخاصة في كتابه «دموع ايروس» إلى أن تجربة الموت والعشق تقدمان لنا كميتين متعادلتين من اللذة مع فارق طفيف لا يكتشفه إلا المتأني المطلع فتجربة العشق الجنسية تجربة تتولد فيها اللذة من كون هذه الأخيرة مشارفة على تخوم الموت، ولكنها مشارفة أقرب الى الحلم أو الخيال منها الى الواقعية في حين أن تجربة التعذيب** تلتحم فعليا وواقعيا مع الموت مجسدا، فتجربة العشق أو الحب يمكن تكرارها وإن اختلفت الظروف والمظاهر لكن تجربة الموت فريدة لا تتكرر، تجربة ميزتها الاساسية التفرد والحدية.

إن الغوص في عوالم باطاي الرهيبة والمستحيلة غير مضمون النتائج، فهو مليء بالرموز والايحاءات، ومليء بالمطبات والمناطق المظلمة المنفتحة على كل الاحتمالات وهذا ما آخر في

اعتقادنا الاهتمام بانتاجه الغزير- حتى في موطنه فرنسا- الى بداية السبعينات، بل لنقل بداية الثمانينات.

حيث بدا الاهتمام المتزايد* به خاصة وان مسألة الجنس او الجنسانية في الغرب صارت تحتل موقعا استراتيجيا في فكر تلك المرحلة وهو ما ساعد في اعتقادنا على العودة الى الأصول لاستكشاف تحليلاتها ومنظومة تفكيرها المحورية، بالإضافة الى أن جورج باطاي ينفرد- على الأقل في نظرنا- بخاصية هامة وهي انه استطاع أن يجعل من موضوع اللذة والرغبة موضوعا فلسفيا شائكا من خلال ربطه بموضوع شائك آخر وهو موضوع الموت، وهذا بعيد عن الاسقاطات الحسية التي قد يغري بها الموضوع، وقد يعود سبب ذلك الى مسألتين أساسيتين: الأولى وتتمثل في أن تكوين باطاي بالأساس تكوين فلسفي نظري ورثه من خلال مجالسته للكتب عبر سنين طويلة في المكتبات التي كان يشتغل بها، والثانية تعود إلى تأثر باطاي بالسوريالية كمذهب فني له طريقته ومسلكه في التعبير عن قضايا الإنسان المعقدة، وعلى العموم نستطيع القول إن أهم ما نستخلصه من تجربة باطاي هي أنها مغامرة تغري بالقراءة وهذا في حد ذاته أمر هام.

مصادر ومراجع

١ - Michel Leiris: de Bataille l`impossible a` l`impossible Document, in critique, hommage a` Georges Bataille, NO 195- 196, 1963, P693.

٢- - Michel Foucault: Preface a` la transgression, in critique No 195- 196 1963, P733.

٣- - Jurgen Habermas: Le descours philosophique de la modernite: douze conferences, traduit de l`allemand par Christian bouchindhomme et Rainer Rochl itz. Editions Gallimard, Paris 1988, P254.

٤- - Max. Horkheiner: leclipse de la raison, traduction francaise d`apres l`edition Americaine. (Eclipse of reason, New York, 1947) par Jacques Debouziz, editions payort paris 1974, 1957.

٥- - G. Bataille: l`erotisme, editions de Minuit, Paris, 1975, Res UGE in Ouevres comletes, tomex 1967, P64. ١٨١٠.

٦- - G. Bataille: Ibid.P42.

٧- - M. Leiris: Caput Mortum ou la femme de l`alchimiste, In, documents Mo8< 1930, Repris, in les cahiers du double, NO01 Paris, 1977.

٨- G. Bataille: Madame Edouarda, editions J.J Pouvert Paris 1956 P.P70-71.

٩- G. Bataille: Ouevres completes, editions Gallimard Paris 1970 (Voir l`experience interieure introduction).

١٠- - G. Bataille: les larmes d`eros, editions JJ pouvert, Paris, 1961 P16.

المراجع

جورج باطاي/ JEORGES BATAILLE ولد الفيلسوف جورج باطاي عام ١٨٩٧ في بيوم (بوي دي دوم) (PUY DE DOME) وتوفي في باريس عام ١٩٦٢ متأثرا بأعراض مرض السل، وهو من اهم الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين، ومع ان اهتماماته كانت متعددة حيث توزعت بين النقد والشعر والصحافة، وبين علم النفس وعلم الاجتماع وفلسفة الجمال والموسيقى، الا ان مجال شهرته الاكبر هو دراسته وتحليله لمفهوم الرغبة حيث يلقب بفيلسوف الرغبة عن جدارة اذ يتميز عن بعض الفلاسفة الذين بحثوا الموضوع مثل ارتو A.ARTAUD وبلانشو M. BLANCHOT وحتى المركيز دوصاد .M. DESADE

ترك باطاي موروثا كتابيا كبيرا، فقد كان غزير الانتاج على الرغم من انه كان يقول بانه يكتب بيد ميتة، من اهم كتبه: «تاريخ العين» (1928) (HISTOIRE DE L`OEIL) الذي وصفه كوكيف بانه احسن كتاب قرأه لا اقل ولا اكثر «السيدة ادوردا» (1940) (MADAME EDWARDA) التجربة الباطنية (L`exerience interieure) (1943) «المذنب» (1994) ((Le` Coupable) الشبقية او الايروسية (1957) (L` Erotisme) و«دموع ايروس» (1961) (Les larmes d`eros)، وهو استكمال وتوسيع لما جاء في كتاب الشبقية واظهار للطابع المأساوي المتضمن فيها هذا بالاضافة الى كتب ومقالات ومراسلات كثيرة لا مجال هنا لحصرها ومن يود الاطلاع عليها كاملة يمكنه الرجوع الى كتاب ميشال صوريا الذي يعد اهم مرجع حول حياة جورج باطاي ومؤلفاته:

Michel Surya/ Gorges bataille: La mort a` l`ceuvre. Librairie Segmer Paeis 1987

*ديونيزوس DIONYSOS اوباخوس BCCHUS عند الرومان إله مشهور عند الاغريق القدامى وهو إله الكرمة والخمر ويرمز الى النشوة والفرح والمغامرة وكل ما يحيل الى اللذة في أقصى مداها وعكسه تماما نجد الاله ابولون APOLLON اله الحكمة.

* استخدام كلمة المتصوفة او «الصوفية» استخدام رمزي لا أكثر يرمي الى تثمين طريقة بحثهم عن اليقين المعرفي والايمان بعيدا عما يقدمه لنا الواقع من ظواهر عارضة.

* كتاب المركيز دوصاد الاهم في هذا المجال هو: «جوستين او مصائب الفضلية» Justne ou les malheurs de la VERTU

** في كتاب «دموع ايروس» يصور لنا باطاي مشهدا لرجل صيني يلاقي حتفه على يد جلاد يعذبه إلا أن ملامح الرجل، وعلى عكس ما هو متوقع لا تظهر أي اكتراث بذلك.

* انظر في هذا الصدد العدد الخاص بجورج باطاي من «المجلة الدبية» .Magazine Litteraire: Georges Bataille, No243 juin 1987

قصـــيدة النثر:

إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ

عز الدين المناصرة ★

★ أنا أكتب نصوصا، ولن أغضب إذا قيل إنني لست شاعرا، وانما كاتب نصـوص.

محمد الماغوط

★ (القصدية)- ليست إجبارية للفعل الابداعي، يكفي أن نتذكر المرات الكثيرة التي كان فيها الدادائيون والسورياليون يتركون صناعة الأشعار- للصدفة.

ياكوبسون

★ الديمقراطية هي أن تقهر نفســـك، عندما تكون قادرا على قهر الآخرين.

عزالدين المناصرة

القسم الأول:

١ - مقدمة: الشبيه بقصيدة النثر:

مـازال مصطلـح (قصيدة النثر) هـو الأكثر استعمـالا وشيوعا في النقد المعاصر من غيره من المصطلحات التي اطلقت على النمط الكتابي الشبيه بالشعر والنثر معا. وهذه بعض الأسماء التي أطلقت على قصيدة النثر منذ نشأة الشبيه عام ١٩٠٥ حين كتب أمين الريحاني أول نص من نوع (الشعر المنثور) وحتى عام ٢٠٠١:

١ – الشعر المنثور ٢– النثر الفني ٣– الخاطرة الشعرية
٤ – الكتابة الخاطراتية ٥– قطع فنية
٦– النثر المركز
٧– قصيدة النثر ٨– الكتابة الحرة
٩– القصيدة الحرة
١٠– شذرات شعرية ١١– الكتابة خارج الوزن
١٢– القصيدة خارج التفعيلة
١٣– النص المفتوح ١٤– الشعر بالنثر ١٥– النثر بالشعر
١٦– الكتابة النثرية– شعرا ١٧– الكتابة الشعرية– نثرا
١٨– كتابة خنثى
١٩– الجنس الثالث ٢٠– النثيرة
٢١– غير العمودي والحر
٢٢– القول الشعري ٢٣– النثر الشعري
٢٤– قصيدة الكتلة
٢٥– الشعر الأجد

وبتقديري أن هذا الخطأ الشائع، خير من الصحيح الهامشي الثانوي الفرعي، كما أن الخطأ خير من

★ شاعر وأكاديمي من فلسطين.

التعميمات الشمولية المتناقضة، لهذا أرى أن مصطلح (قصيدة النثر)، اصبح اكثر شيوعا ووضوحا واستعمالا في النصف الثاني من القرن العشرين، بينما سيطر مصطلح (الشعر المنثور) ومصطلح (النثر الشعري) على النصف الأول من القرن العشرين للدلالة على قصيدة النثر في مرحلتها الاولى، دون أن يتطابقا تماما.

صدرت أول مجموعة عربية من نوع (الشعر المنثور) عام ١٩١٠م، وهي بعنوان (هتاف الأودية) لأمين الريحاني، اشتملت على النصوص التالية (ريح سموم- رماد ونجوم- الثورة- غريبان- عند مهد الربيع- هتاف الأودية- غصن ورد- معبدي في الوادي- عشية رأس السنة- الى الله- هجروها- بلبل ورياح- المليك الشحاذ- الزنبقة الذاوية- الى المصلوب- أنا الشرق- ابنة فرعون- دجلة- النجوى- الى أبي العلاء- رفيقتي- عود الى الوادي- حجارة باريس- الى جبران- حصاد الزمان- البعث- النسر العربي- طريقان).

وقد كتب أمين الريحاني مقدمة لمجموعته ننقلها كاملة، (يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية Vers Libres، وبالانجليزية - - Free Verse أي الشعر الحر الطليق، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الافرنج وبالأخص عند الانجليز والامريكيين. سشكسبير أطلق الشعر الانجليزي من قيود القافية. أما والت ويتمان - Walt Witman فقد أطلقه من قيود العروض كالأوزان والأبحر العرفية. على أن لهذا الشعر الطليق وزنا جديدا مخصوصا. وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة ومتنوعة. والت ويتمان هو مبتكر هذه الطريقة وزعيمها. وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أمريكا وأوروبا العصريين. وفي الولايات المتحدة اليوم، جمعيات (وتمنية)، بين أعضائها فريق من الأدباء المغالين بمحاسن المتخلقين بأخلاقه الديمقراطية، المتشيعين لفلسفته الأمريكية، اذ أن مزايا شعره، لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط بل بما فيه من الفلسفة والخيال مما هو اغرب وأجد).

لنأخذ من مجموعة الريحاني، النص التالي وهو بعنوان (إلى جبران) على سبيل المثال:

على شاطئ البحر الأبيض
بين مصب النهر وجبيل
رأيت نسوة ثلاثا يتطلعن إلى المشرق
الشمس كالجلنار
تنبثق من ثلج يكلل الجبل
امرأة في ثوب أسود
وقد قبل التهكم فمها الباسم
امرأة في جلباب أبيض
نطق الحنان في عينها الدامعة
امرأة ترفل بالأرجوان
في صدرها للشهوات، نار تتأجج
ثلاث نسوة يندبن تموز
يسألن الفجر: هل عاد يا ترى، هل عاد!!
رأيته في باريس مدينة النور
يحيي الليالي على نور سراج ضئيل
رأيت بنات تموز، نسوة الخيال
يطفن حوله، في سميرات باريسيات
ورفيقات أمريكيات
يزدنه بهجة، شوقا، ألما ووجدا
البيضاء الجلباب
تفتح له أبواب الفن والجمال
السوداء الثوب
تقلب صفحات قلبه
تطويها بأنامل ناعمة باردة
الأرجوانية الوشاح تقف بين الاثنتين
أفرغت الكأس
كانت الروح مستيقظة... الخ- (١)

أولا: يستخدم الريحاني في مجموعته (هتاف الأودية) عدة أنماط كتابية، فهو يستخدم القافية في بعض النصوص وينثرها بحرية على السطور الشعرية أو قد لا يستخدمها إطلاقا، وهو أحيانا يشطب الوزن والقافية تماما، كما في نص (الى جبران)، وهو لا يستخدم نظام الشطرين إطلاقا في المجموعة، لكنه أطلق صفة (الشعر المنثور) على المجموعة كلها، مما

يؤكد أن مفهوم الشعر المنثور لديه يعني (ما يشبه قصيدة النثر) ويعني التحرر من نظام القافية ونظام الشطرين المعروف في الشعر العربي، لكنه يستخدم أوزانا مختلفة في القصيدة الواحدة.

ثانيا: يبدو لي أن مقدمة المجموعة كانت تعني بالشعر المنثور من الناحية النظرية (قصيدة النثر)، رغم انه يسميه (الشعر الحر) انطلاقا من ترجمة المصطلحين الانجليزي والفرنسي. ولهذا فهو لم يخطئ في الترجمة، ومما يؤكد ذلك انه يقدم قصيدة النثر (الشعر المنثور) عند والت ويتمان بصفتها النموذج (أطلقه من قيود العروض كالأوزان والأبحر العرفية)، ومعنى هذا انه يقصد مواصفات قصيدة النثر ولا يقصد غيرها من أنواع أخرى من الناحية النظرية.

ثالثا: تكمن الاشكالية في الفارق بين نصوص مجموعته التي تجمع بين قصيدة النثر بكل مواصفاتها كما في نص (إلى جبران) حيث التحرر تماما من الوزن والقافية وبين نصوص أخرى تشتمل على بعض الأوزان السطرية وبعض القوافي المتناثرة. فهو بالتأكيد لم يكتب شعرا عموديا، في هذه المجموعة.

والخلاصة هي أن مجموعة هتاف الأودية مزيج من قصيدة النثر ونوع آخر ربما مهد لقصيدة النثر، والمرجعية هنا هي الشعر الأمريكي والانجليزي والفرنسي. أما المصطلح (الشعر المنثور) فقد أخذه من مواصفات قصيدة النثر عند ويتمان، لكنه تجاهل مصطلح (الشعر الحر) في التسمية التي اعتمدها وان لم يتجاهله في المقدمة النظرية (الشعر الحر المنثور). أي انه وازن بين المواصفات وبين المصطلح الحرفي فاختار المواصفات مرجعية له، أي (الشعر المنثور)، ليكون مطابقا – نظريا– مع مصطلح قصيدة النثر اللاحق، دون قصدية.

رابعا: طبق أمين الريحاني في نص (الى جبران) القصدية من النوع المستعمل، وطبق القصدية في المقدمة النظرية، فهو يقصد قصيدة النثر بالذات لكنه سماها (الشعر المنثور)، لأن مواصفاته هي التحرر من الوزن والقافية.

خامسا: انطلاقا من الجدل المتأخر بعد قرن كامل حول (عدم القصدية) لدى كتاب قصيدة النثر في النصف الأول من القرن العشرين ورغم وضوح القصدية من خلال المواصفات، لا التسمية، نقول: ما كتب في النصف الأول من القرن العشرين يعبر عن قصيدة النثر (في مرحلتها الأولى). كما لدى أمين الريحاني، اضافة لشعرنة النثر المكثف لدى جبران خليل جبران، وبتقديري أن جبران هو الأب الروحي الحقيقي لعملية التجسير بين النثر والشعر، ثم جاء آخرون ليكتبوا ما يسمى بالنثر الشعري (مصطفى صادق الرافعي وأحمد حسن الزيات والمنفلوطي) مثلا. وبتقديري أن القصدية ليست نية الإعلان، بل هي ما اسميه (المتحقق النصي).

في العراق ينشر (رشيد الشعر باق) مقالة عام ١٩٢٨ عن (الشعر المنثور)– (٢)– حيث يرى أن الشعر الحر أو المطلق لا يشترط فيه ان يأتي من وزن واحد وقافية واحدة بل إن يأتي من مختلف الأوزان. أما الذي يشترط فيه– كما يقول كاتب المقال– فهو صوغ الجمل من الألفاظ، تلك الألفاظ التي يأتلف بعضها الى بعض في الأوزان الشعرية حتى تكون الجملة منسجمة فيه فواصل الجمل. أي أن تكون الجملة مستقلة في رسم الخط ويستحسن فيه ربط الجمل بأن يؤتي بعد كل جملة أو جملتين أو ثلاث بجملة صغيرة متكررة لتجلب الأذهان– كما يقول ويرى كاتب المقال أن نموذج الشعر المنثور منتشر عند العبرانيين كما في الأسفار التوراتية، خصوصا نشيد الأناشيد. ويقرر الكاتب أن (من يرى أسلوب سفر نشيد الأناشيد وتوقيع نغماته يحكم بلا تردد أن ما يأتيه أدباء عصرنا مثل: جبران ومفرج ومي وغيرهم، منسوج على منواله ومفرغ في قوالبه ومضروب على غراره)، ويرى أن الأسفار العبرية كتبت أصلا بدون قافية أو وزن، ويقول: إن العرب منذ الجاهلية كتبوا الشعر المنثور ثم كتبه المتنبي في نثره وكتبه المعري في (الأيك والغصون) و(ملقى السبيل) وكتبه ابن الخلفة في القرن الرابع عشر وسماه (البند). ويعلق (محرر مجلة لغة العرب) قائلا بأن رشيد أفندي الشعر باق يقول بأن أول من تعاطى

الشعر المنثور في عصرنا هو أمين الريحاني. لكن الشعر المنثور هو ما تلتزم فيه القافية ولا يلتزم فيه الوزن. وأول من أبدع الشعر المرسل عندنا هو جميل صدقي الزهاوي في جريدة المؤيد القاهرية. وله قصيدة من الشعر المرسل في ديوانه (الكلم المنظوم) نشرت سنة ١٩٠٨م. إذن ثبت- يقول المحرر- أنه لم يسبق أحد الأستاذ الزهاوي في ابداع الشعر المرسل). أمام هذه الوثيقة- المقال نتأكد أن أمين الريحاني كتب في مجموعته (هتاف الأودية)- الشعر المرسل والشعر المنثور. أما الزهاوي فقد كتب الشعر المرسل (وزن بلا قافية) عام ١٩٠٨، لكن (مجلة الأوديسية) اللبنانية تقول (عام ١٩٠٥ كتب أمين الريحاني اول قصيدة من الشعر المنثور، سرت مثالا لحركة شعرية ازدهرت بعد نصف قرن- قصيدة النثر- في الشعر العربي)(٣).

كذلك تشير الوثيقة الى أن الشعر المنثور هو ما يكتبه جبران ومي زيادة وكما في سفر نشيد الأناشيد التوراتي وكما في (البند) لابن الخلفة. وهكذا يتضح أمامنا الطريق:

أولا: الشعر المنثور بلا وزن لكنه قد يلتزم ببعض القوافي المنثورة في نهايات بعض السطور وقد لا يلتزم بها إطلاقا كما في نص (إلى جبران) للريحاني.

ثانيا: الشعر المرسل هو شعر عمودي لا تلتزم فيه القوافي كما كتبه الزهاوي، ومعنى ذلك أن مرجعية الزهاوي عربية أما مرجعية أمين الريحاني فهي أورو أمريكية، لأن التحديث الشكلي في الشعر المرسل جاء من داخله، أما الشعر المنثور فهو تفاعل مع الآخر، مع هذا تعرض- الشعر المرسل- للانقراض.

أما لويس عوض في مقدمة كتابه (بلوتو لاند وقصائد أخرى) الصادر عام ١٩٤٧م فيقول (الشعر المرسل منتظم الموسيقى لكنه يخلو من القافية، أما الشعر المنثور فهو حر الموسيقى وخال من القافية معا) (٤).

كذلك يكتب أورخان ميسر مقدمة كتاب سوريال الصادر عام ١٩٤٧، الذي احتوى كتابات من الشعر المنثور، لكن المقدمة تركز على المذهب السوريالي في الشعر (اندريه بريتون وجماعته) (٥)- وكأن الشعر المنثور مصدره ومرجعيته الأوروبية هي السوريالية.

ونقرأ ما نشرته مجلة الأديب في نهايات الأربعينات من نصوص (الشعر المنثور) لكثيرين من بينهم ألبير أديب وثريا ملحس والياس زخريا ونقولا قربان، فنجد أن هذه النصوص تنتمي للشعر المنثور. نقرأ مثلا (قلق) لألبير أديب (٦)- فنجد نصا بلا وزن لكنه يستخدم بعض القوافي المتناثرة في نهاية السطور الشعرية (الضياء- الحكماء- الكرماء- الجهلاء- السمحاء- الصلداء- الكساء- السماء- البلهاء- البخلاء).وقد أوحت هذه القوافي بركاكة النص من حيث التركيب الأسلوبي مثلا:

متعب أنا يا أختاه

مسح جبيني

وأظلم عيني الضياء

من قارورة النفس

وهبت أمتي

كما يهب الحكماء

صحيح أن هناك ايقاعا موسيقيا في النص لكنه غير منتظم، رغم أن (الرجز) هو السائد في النص كله لكن النص لا يلتزم به كأنه (شعر تفعيلة مكسور)- وهذا يدلل أن استعمال القافية في الشعر المنثور يوحي بالركاكة والضعف. ولو تخلص من القوافي لتحول النص الى قصيدة نثر. ونص ألبير أديب- كما نلاحظ- يختلف عن نص (إلى جبران) للريحاني.

لكن الريحاني أيضا كتب شعرا منثورا مليئا بالقوافي- الجديد هنا هو- ولادة (السطر الشعري) بدلا من نظام الشطرين.

خلاصة الأمر أن (الشعر المنثور)، بعيدا عن القصدية او عدمها، أي انطلاقا من (المتحقق النصي)، انتج شكل السطر الشعري واستخدم بعض القوافي أحيانا، ولكنه أيضا قدم (ما يشبه) قصيدة النثر أي بلا وزن أو قافية. أما المنظور الرؤيوي فهو مرتبط بكاتب النص وزمانه. وهكذا كان (الشعر المنثور)، مرحلة اولى من التمهيد لقصيدة النثر من حيث المواصفات النظرية، لكن الريحاني ترجم مصطلح (Free verse) الى (الشعر المنثور) و(الشعر الحر) واستعمل الأول للدلالة على

نصوصه، وهذا يذكرني بمطالبة بعض كتاب قصيدة النثر في التسعينات بضرورة العودة الى مصطلح (القصيدة الحرة)، لأنه الترجمة الصحيحة الموازية لمواصفات قصيدة النثر.. كذلك تم إنجاز (النثر الشعري) في كتابات جبران، بما يشبه- قصيدة الكتلة المدورة تدويرا كاملا، لكن المسألة لا تتعلق بصراع أسماء ومصطلحات، لقد انتبه جبرا ابراهيم جبرا، أحد رواد قصيدة النثر إلى مصطلح القصيدة الحرة منذ الخمسينات، يقول جبرا (وقد سميت هذا الشعر منذ البداية - شعرا حرا، وفق مفهومي للشعر الحر وهو مفهوم اختلفت فيه مع العديدين. وعرف عني رفضي لنزوع الكثيرين من دارسي الشعر على تسمية هذه القصيدة بقصيدة نثر) (٧) طبعا انطلاقا من المرجعية الانجليزية، يصر جبرا على التسمية (الشعر الحر) ويبدو أن صراع التسميات هذا قد جاء نتيجة لمسألتين:

أولا: تنافس مثقفي المرجعيتين الفرنسية والانجليزية على استعراض درجة معرفة المواصفات في الأصول الأوروبية.

ثانيا: تنافس كتاب قصيدة النثر مع شعراء حركة التفعيلة.

فلنعد الى المرجعية الأوروبية الانجليزية لتحديد بعض المصطلحات:

أولا: الوزن : rhyme للوزن وظيفتان أولاهما: تردد صدى الأصوات. وبذلك تكون الأصوات مصدرا للنشوة الجمالية، هناك متعة في الصوت بحد ذاته وفي توارد الأصوات مع بعضها البعض، وتقترن هذه المتعة الصوتية بالحس الموسيقي والايقاعي والنغمي، وهو الحس النابض الشائع لدى البشر، ويأتلف قسم من هذه المتعة، غالبا، من الدهشة التي يثيرها الوزن غير المتوقع والمتقن، وينطبق هذا بشكل خاص على الشعر الهزلي الساخر. حيث تخلق الأوزان غير المتناغمة، مساهمة بولادة الهزل. وثانيهما: يساعد الوزن في البنية الأساسية للشعر، فهو يساهم في توازن النص وفي انطلاقه بشكل تلقائي ومنحه الشعور بالخاتمة. وهو بذلك أداة ايقاعية لتكثيف المعنى وترابط الصياغة الشعرية. (٨)

ثانيا: الايقاع rhythm في الشعر والنثر، يكون الايقاع عبارة عن الحركة أو الاحساس بالحركة من خلال ترتيب المقاطع المنبورة والمسكنة ومدى هذه المقاطع. وفي الشعر يعتمد الايقاع على النموذج الشعري المقفى، كما يكون الايقاع في الشعر منتظما، أما في النثر فقد يكون منتظما أو لا يكون.(٩)

ثالثا: النثر بالشعر: Prose Poem قطعة كتاب بطريقة نثرية، لكنها متميزة بعناصر تتوافر في الشعر مثل: الايقاعات المنتظمة بشكل واضح، الأساليب البلاغية، الوزن الداخلي، السجع، تناغم الأصوات، والصور المجنحة، ويبدو أن برتراند (١٨٠٧- ١٩١٤) كان من أوائل الكتاب الذين أسسوا لقصيدة النثر، كجنس أدبي ثانوي في مجموعته (Gaspard de La Nuit جسبار الليل) عام ١٨٤٢م، التي كانت عبارة عن حشد من الخيالات على طريقة رامبرانت وكالو، فقد كتبت بلغة زخرفية وايقاعية، كما تضمنت صورا مدهشة كثيرا، بعضها بالغ الغرائبية، وفيما بعد تأثر بودلير بهذا العمل كما يتضح في مجموعته (قصائد نثرية قصيرة، ١٩٦٩)، وعلى الأرجح أن كتاب برتران هذا قد ترك تأثيرا واسعا على الشعراء الرمزيين، والسورياليين، ومن الكتاب الذين كتبوا قصيدة النثر، رامبو، أوسكار وايلد، آمي لويل، ت.س اليوت، بيتر ردجروف وديفيد ويفل.(١٠)

رابعا: الإيقاع النثري: هو الذي يسميه درايدن (التناغم أو الانسجام مع الآخر في النثر، ويتميز بايقاعاته التي تتباين من كاتب الى آخر وفق طبيعة الكاتب وأسلوبه وموضوعه.

خامسا: الشعر الحر : Free Verse في مرجع آخر يقول: إنه نوع من الشعر المتحرر من النمط الثابت في الوزن والقافية. وبدلا من الوزن والقافية، يعتمد هذا الشعر على أساليب شعرية أخرى لتحقيق الوحدة والترابط. ويستعمل الصور الشعرية والبلاغية والقوافي المتناثرة. بتنظيم خاص في الفقرات لربط الأفكار ومن الممكن تحقيق تأثيرات ايقاعية متنوعة من خلال استعمال مفردات معينة، واشباه جمل مع ضبط طول

السطر.. وبدلا من القافية، فان أساليب أخرى يمكن أن تسهم في صوت الشاعر الخاص، ومن هذه الأساليب: تكرار الحرف الساكن في بدايات الكلمات في نفس السطر، وتكرار الكلمات: نفسها وتكرار القصيدة بالإيقاع وأساليب شعرية أخرى.(١١)

سادسا: الشعر المرسل : Blank Verse غير مقفى، يكون على وزن الايامب، حيث يتكون سطر الإيامب من عشرة مقاطع مع النبرات على المقاطع (الثاني والرابع والسادس والثامن والعاشر)، كما عند شكسبير ومالرو، مع الأخذ بعين الاعتبار لعلامات الترقيم وتراكيب الجمل. وقد يبتعد سطر من هذا الشهر من وزن الايامب المنتظم. وهذه النقلة في الوزن تعتبر تنوعا، تسمح للشاعر بتحقيق أهداف درامية معينة.(١٢)

نستنتج من هذه التعريفات الانجليزية ما يلي:

أولا: الوزن بحد ذاته ليس مشكلة فوظيفة الوزن صوتية أي لاثارة المتعة من خلال حاسة الأذن، لكن المشكلة في تقليد هذه الأصوات حتى تصبح مكرورة، والتكرار بحد ذاته ليس مشكلة، لأن التكرار الصوتي المبتكر يخلق إشباعا للمتعة، لكن المشكلة هي في تكرار التكرار بحيث يصبح إيقاعا تقليديا.

ثانيا: الإيقاع في الشعر منتظم، أما الإيقاع النثري فهو غير منتظم وقد يكون منتظما، وننتبه لملاحظة درايدن (يتميز الايقاع النثري بايقاعات تتباين من كاتب إلى آخر وفق طبيعة الكاتب وأسلوبه وموضوعه)، وهنا تبرز تعددية الأشكال.

ثالثا: لا أعتقد أن الجدل الشكلي حول مواصفات (الشعر المرسل- الشعر الحر- قصيدة النثر) مفيد، لأن المرجعية هنا أوروبية متعلقة بتقاليد النثر والشعر في أوروبا وهي تقاليد مختلفة.

رابعا: قصيدة النثر في التعريف الانجليزي والفرنسي هي (قطعة كتابية بطريقة نثرية لكنها متميزة بعناصر تتوافر في الشعر). وهذا التعريف الأوروبي يشبه الى حد بعيد مواصفات قصيدة النثر العربية، يقول شاكر لعيبي (كاتب قصيدة نثر عراقي): (علينا القبول بمصطلح قصيدة النثر طالما لا يوجد له شبيه في إرثنا الشعري وطالما تصير الحداثة مفهوما كونيا لا نخجل من استعارته من أوروبا وأمريكا).(١٣)

لكن الاشكالية تكمن في النقل الحرفي أحيانا لمنظور أوروبي إلى حداثة بدوية لا ترى من الحداثة الأوروبية سوى شكلها، المشكلة تقع في عقلية حرق المراحل على الأمام لدى كاتب قصيدة نثر شاب لا يعرف أية كلمة أجنبية ينطلق من غبار قريته أو مخيمه الى مجاهل الهروب الوجودي، حيث الحداثوية تعني (اصطناع الحداثة) أي مجرد صورة أو شكل خارجي، رغم انه يعيش مرحلة (ما قبل- قبل الحداثة)، هذا التمظهر جعل بعض كتاب قصيدة النثر الناشئين يتوهم أن مجرد الدخول في نادي (خدم قداسة الشكل)!!، يمنحه عضوية نقابة قصيدة النثر. وقد سبق لي ان قلت ما قاله لعيبي حول قبول قصيدة النثر بصفتها شكلا أوروبيا، لكن هل صحيح ما يقوله حول مسألة (لا يوجد لقصيدة النثر أي شبيه في التراث العربي؟)، بعض كتاب قصيدة النثر يقولون كرد فعل على اتهامهم بالقطيعة مع الموروث بأن الشبيه موجود وأنه ينبغي اعادة قراءة هذا الموروث الشبيه بقصيدة النثر. والطريف أن التيارين (مقولة الانقطاع والتواصل) يتصارعان بنفس المستوى تماما كما هو التناقض في اسم (قصيدة النثر).. سأحاول اختيار مجموعة من النصوص التي تقترب من فكرة قصيدة النثر في التراث، فالشبه قائم ومتحقق بالفعل، باستثناء غياب القصدية في التسمية بل، تأثر بعض رواد قصيدة النثر بفكرة التشابه. (رغم أن ياكوبسون لا يشترط القصدية)، مثلا أدونيس هو الذي أبرز النفري، وبعض كتاب قصيدة النثر في التسعينات عاد الى جلجامش والنصوص المصرية الفرعونية وأنسي الحاج عام ١٩٦٧ يصوغ نشيد الأناشيد التوراتي ويسمي مقاطعه (القصيدة الأولى- القصيدة الثانية... الخ)، لأنها (تشبه) قصيدة النثر. ونحن نقرأ النصوص انطلاقا من (المتحقق النصي) وليس انطلاقا من القصدية، أي النية والإعلان:

١- سطيح الكاهن: (١٤)

رأيت حممة،

خرجت من ظلمة،

فوقعت بأرض تهمة،
فأكلت منها كل ذات جمجمة
– أحلف بما بين الحرتين من حنش
– لتهبطن أرضكم الحبش
– فليملكن ما بين أبين الى جرش.
٢ – قس بن ساعدة الإيادي: (١٥)
أيها الناس
اسمعوا وعوا
انظروا واذكروا
من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت.
ليل داج، ونهار ساج وسماء ذات أبراج
ألا إن أبلغ العظات، السير في الفلوات، والنظر إلى محل الأموات
إن في السماء لخبرا، وإن في الأرض لعبرا
مالي أرى الناس يذهبون، فلا يرجعون؟
أرضوا بالمقام فأقاموا؟ أم تركوا فناموا؟
٣ – أبويزيد البسطامي: (١٦)
للخلق أحوال
لا حال للعارف
لانه، محيت رسومه
فنيت هويته بهوية غيره
غيبت آثاره بآثار غيره.
٤ – جلال الدين الرومي: (١٧)
يظهر الجمال الخاطف كل لحظة في صورة
فيحمل القلب ويختفي
في كل نفس يظهر ذلك الصديق في ثوب جديد
فشيخا تراه تارة وشابا تارة أخرى
ذلك الروح الغواص على المعاني
قد غاص إلى قلب الطينة الصلصالية.
٥ – النفري: (١٨)
٥. ١ – أوقفني في التيه وقال لي:
أقعد في ثقب الإبرة، لا تبرح
فإذا دخل الخيط في الإبرة
لا تمسكه
وإذا خرج، لا تمده وافرح
فإني أحب الفرحان.
٥. ٢ – يا عبد، الحرف ناري، الحرف قدري
الحرف خزانة سري
لو دخلت بقوة النار، يأكلكما نور الحرف
يا عبد ، أنت لي وأنا أولى بك.
٦ – الكاهن الكنعاني إيلي ملكو: (١٩)
زال من الوجود منزلي
سوف يكون قرب محبوبتي الأرض الجميلة
هكذا قال الشيطان الذي يجلب العمى
الذي يحمل الموت
مقامي سوف يكون قرب بعل
سقط ارضا، وسيموت السيد الأعظم
منزل سيد الأرض سيتعرض للنهب
هل يظهر له إله الجدود للتنبؤ
نزل عن العرش حيث كان يجلس إلى المنضدة
على الأرض يفرغ مكيالا من الحبوب
وعلى رأسه يذر الرماد حدادا
الفلسطيني أمسك به ورماه
سوف أدمر بقبضة من حجر
أوثانهم في الغابات
القصب مقيد، نموه توقف
لأن الظلام خيم على البستان
أيها السيد، مارست السلطة على الأرض
ومع ذلك خدعتك عناة وتألب عليك الأعداء
إكراما للحقول، تكريما للأرض
سوف تستريح قرب محبوبتك الأرض.
٧ – كتاب الموتى الفرعوني المصري: (٢٠)
عسى أن أنهض، أنا في العش مثل صقر من ذهب
يخرج من بيضته، عسى أن أطير وأحوم
كالصقر له سبع أذرع وأجنحة من زمرد الجنوب
عسى أن يحضر لي قلبي من جبل الشرق
عسى أن أحط على زورق
أن يأتوا إلي بجميع الذين في صحبته
يحنون رؤوسهم بينما يتقدمون للقائي
عسى أن أنهض واجمع شتات روحي
كما الصقر الذهبي الجميل برأس عنقاء
عسى أن أدخل الى حضرته كل يوم

لأسمع كلماته وأجلس بين آلهة عظيمة
عسى أن يكون مستقرا قد أعد لي
قرابين من طعام وشراب لتوضع أمامي
عسى أن أصبح منيرا ساطعا
عسى أن أشبع رغبات قلبي
عسى أن يمنح لي القمح السماوي
عسى أن أحرز بنفسي القوة على حارس رأسي
٨ – جلجامش: (٢١)
غسل شعره المشعث الطويل عند رواحه
ولم يغب عن باله صقل سلاحه
وأرسل الشعر غدائر على منكبه الجليل
نضا ثيابه المعفرة
ثم ارتدى بردا مزركشا مهدبا وشده بزنار
تطلعت إليه بعينيها عشتار الربة الجليلة
لخيل مركباتك الصيت المعلى في السباق
خذني عروسا لك يا جلجامش
٩ – نشيد الأناشيد: (٢٢)
هو
ما أجمل خطواتك بالحذاء يا بنت الأمير
دوائر فخذيك كحلي صاغتها يدا صناع
سرتك كأس مدورة مزاجها لا ينقص
بطنك صبرة حنطة يسيجها السوسن
ثدياك كخشفي ظبية توأمين
عنقك كبرج من العاج
عيناك كبركتي حشبون عند باب بنت
الجماعة
أنفك كبرج لبنان الناظر الى دمشق
رأسك عليك مثل الكرمل
وشعر رأسك كأرجوان ملك مربوط بخصل
ما أجملك أيتها الحبيبة
وما أشهاك في اللذات
قامتك مثل النخلة
وثدياك مثل العناقيد
قلت أصعد الى النخلة وأمسك بسعفها
فيكون لي ثدياك كعناقيد الكروم
وعرف أنفك كالتفاح
وحلقك كخمر طيبة.

يقول ميخائيل نعيمة في مقدمة الأعمال الكاملة لجبران خليل جبران (بين ١٩٠٣ و١٩٠٨ أخذ جبران ينشر في جريدة المهاجر– مقالات من الشعر المنثور– تحت عنوان– دمعة وابتسامة– جمعت في كتاب عام ١٩١٤، فقد كان للتوراة في نصيها العربي والانجليزي أبعد الأثر على الأسلوب الذي اختاره جبران لنفسه فتفرد بين الكتاب العرب) (٢٣)– يقول جبران: (هلمي يا محبوبتي نمش بين الطلول، فقد ذابت الثلوج، وهبت الحياة من مراقدها وتمايلت في الأودية والمنحدرات، سيري معي لنتتبع آثار أقدام الربيع في الحقل البعيد.. تعالي لنصعد الى أعالي الربى ونتأمل اخضرار السهول حولها. لنجلس قرب تلك الصخرة حيث يختبئ البنفسج ونتبادل قبلات المحبة).(٢٤) يرى مارون عبود بأن (الشعر المنثور)– بناء بلا زوايا، فيه جمال مطلق له أعداء الداء حيث وجد، فعدوه لعبة يتلهى بها الذين لا يستطيعون كتابة الشعر وله أيضا أحباء أوفياء.(٢٥) فنحن نلاحظ أن صفة (الشعر المنثور) أطلقت على كتاب (دمعة وابتسامة)– هذه الملاحظة تؤكد أن الميل كان قد اصبح واضحا باتجاه (شعرنة النثر)، للخلاص من تقليدية اللغة. أما كلمة (مقالات) فتوحي بأن الشعر المنثور كان هدفه تثوير النثر، بما يوحي أيضا بالمقالة– الخاطرة الشعرية. كما نلاحظ أن نصوص جبران تمتلك الصورة الشعرية المكثفة واللغة الشعرية لكنها تلغي الوزن والقافية تماما مما يجعلها (شبيهة بقصيدة النثر) لاحقا، لأن الشعر المنثور في أحد اشكاله يستخدم السطور ليوزع بعض القوافي عليها، وهذا يعني أن هناك أشكالا عديدة للشعر المنثور (كأنه شعر تفعيلة مكسور الوزن). والسبب بتقديري يعود إلى أن أمين الريحاني كان يهدف لكتابة الشعر المنثور بمرجعيته الأمريكية كما لدى ويتمان. بينما كتب جبران– الشعر المنثور، انطلاقا من الخاطرة الشعرية، تحت تأثير ترجمة الأسفار التوراتية خصوصا: نشيد الأناشيد والمزامير، وقد لاحظنا أن رشيد الشعر باق قد أشار الى أن الأسفار التوراتية لم تكن موزونة فقد

انطلق جبران من شاعرية الترجمة. ونفهم لماذا- لاحقا عام ١٩٦٧ بالتحديد، قام أنسي الحاج بإعادة صياغة نشيد الأناشيد وهو نفسه أي أنسي الحاج تأثر في نصوصه بهذه الأسفار. ثم أعاد طباعتها عام ٢٠٠٠م، وقد فسر الاهتمام بنشيد الأناشيد التوراتي تفسيرا سلبيا بعد عام ١٩٦٧م وبعد تحرير الجنوب اللبناني عام ٢٠٠٠م، حيث اعتبر من (الاسرائيليات)، بينما دافع ملحق جريدة النهار اللبنانية بأنه (تراث إنساني). والمسألة تعود إلى الربط في الكتاب المقدس بين التوراة والانجيل، مع أن كهنة المعبد اليهود هم الذين صلبوا المسيح وتآمروا عليه.

ويكتب جبرا ابراهيم جبرا مقالا عن مجموعة (ثلاثون قصيدة) لرائد قصيدة النثر توفيق صايغ الصادر عام ١٩٥٤م يشير فيه الى ان مارون عبود قد قال (إنه لا يستطيع تسمية كتاب توفيق صايغ- شعرا!!) ويتابع جبرا قائلا (لكن السنوات القادمة، ستثبت أن هذا الديوان أجرأ وأعمق ما صدر في العربية من شعر. أما الجرأة فهي في اللغة والتجديد وسوق الألفاظ على غير ما يتوقع القارئ. أما العمق فهو في المعاني الكامنة وراء هذه الألفاظ) (٢٦). ويرى المصري أحمد الشايب أن مسألة الوزن هي- على جمالها- تعد في الدرجة الثانية وهو يعتبر النثر الجميل- شعرا) (٢٧) ويرى مختار الوكيل عام ١٩٣٤ ان النثر الشعري كما في كتابات المنفلوطي والمازني- هو شعر، لأن الشعر هو كل كلام عاطفي خيالي يبحث جاهدا عن المثل الأعلى حتى لو لم يكن منظوما، أما النثر البحت فهو ما كان صفرا من كل ذلك- (٢٨). أما حسين عفيف من مصر أيضا فقد عرف الشعر المنثور بأنه (يجري وفق قوالب عفوية يصبها ويستنفدها أولا بأول، لا يتوخى موسيقى الوزن ولكنه يستمد نغمته من ذات نفسه. لا يشرح ومع ذلك يوحي عبر ايجازه بمعان لم يقلها، ليس كشعر القصيد ولا كنثر المقال ولكنه أسلوب ثالث)، وفي تعريف آخر له يقول (الشعر المنثور يتحرر من الأوزان الموضوعة ولكن لا، ليجنح الى الفوضى، وانما ليسير وفق أوزان مختلفة يضعها الشاعر عفو الساعة ومن نسجه وحده، أوزان تتلاحق في خاطره ولكن لا تطّرد، غير أنها برغم تباين وحداتها، تتساوق في مجموعها وتؤلف من نفسها في النهاية هارمونيا واحدة، تلك التي تكون مسيطرة عليه أثناء الكتابة.(٢٩)

ويلخص العراقي طراد الكبيسي الأشكال الكتابية التي سادت قبل ظهور (قصيدة النثر عام ١٩٥٤) بما يلي: (٣٠)

أولا: الشعر المرسل: هو شعر لا قافية له، يتكون من أبيات موزونة غير مقفاة واسمه في الانجليزية Blank verse كتب فيه شكسبير وملتون، أما في العربية فهناك ثلاثة أنواع منه:

١ - القصيدة ذات النمط التقليدي (الشطرين) ولكنه أحيانا بدون قافية موحدة كما كتبه الزهاوي. (وإسعاف النشاشيبي).

٢ - القصيدة ذات النمط التقليدي أيضا ولكنها بقواف مزدوجة وقد كتب فيه توفيق البكري.

٣ - النمط الثالث فهو أقرب الى نمط الشعر المرسل الأوروبي كما كتبه علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبوحديد. وسماه لويس شيخو ونجيب الحداد (الشعر الأبيض).

ثانيا: الشعر الحر: عرفه إليوت (غياب الوزن، غياب القافية، غياب النموذج) ويمثله إليوت وازراباوند. أما الشعر الحر في العربية فله عدة أنماط كما عند أحمد زكي أبوشادي وخليل شيبوب ولويس عوض وكما لدى بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، أي ما يسمى (شعر التفعيلة) وأطلقت عليه أسماء منها: الشعر الحر- الشعر المنطلق- الشعر الحديث- الشعر الجديد.

ثالثا: الشعر المنثور: رائده أمين الريحاني وقد كتبه على طريقة ويتمان، وكتب فيه جبران ومي زيادة وخليل مطران والبير أديب وثريا ملحس وحسين مروان وغيرهم.

وفيما يلي بعض الملاحظات:

أولا: يرى كثيرون أن مصطلحات (الشعر المنثور) أو (النثر المشعرن) أو (قصيدة النثر) هي مسميات لاسم واحد تعني النص الذي يخلو من الوزن والقافية بشكل عام وهو يحتمل درجات من الشاعرية (الصورة

واللغة) حسب النص المكتوب.

ثانيا: يرى كثيرون أن هذا النص– ليس شعرا وانما هو نثر فني (مارون عبود) ويرى بعضهم أنه اسلوب ثالث (حسين عفيف) ويرى آخرون انه– شعر يخرج على المعنى الكلاسيكي للشعر (جبرا والشايب والوكيل). ولعل أوضح التعريفات للشعر المنثور هو تعريف حسين عفيف، ولو حذفنا ما قاله عن الايقاع وأخذنا بالباقي لتشابه تعريفه مع قصيدة النثر. وهذا يؤكد كلامنا السابق بأن الشعر المنثور بمرجعيته الغربية او الشرقية هو تمهيد طبيعي ومرحلة اولى من مراحل قصيدة النثر، كان الهدف منها هو الخروج على مفهوم الوزن والقافية، اما المنظور الرؤيوي فهو يعتمد على الكاتب نفسه وعلى كتابته لأنه يختلف من كاتب لكاتب ومن زمن الى زمن آخر اما تعددية الاسماء والأشكال فهي تعريفات تخدم النظام الكلي لنمط توسع في القرن العشرين وله (شبيه) سابق في الموروث.

* شاعر من فلسطين (أستاذ الأدب المقارن بجامعة فيلادلفيا– عمّان، الأردن)

* فصل من كتاب جديد يصدر قريبا بعنوان (قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع).

الهـــوامش

١ – أمين الريحاني: هتاف الأودية (شعر منثور)– الفريكة ، لبنان، ١٩١٠.

٢ – رشيد الشعرباق: الشعر المنثور– مجلة (لغة العرب) لمحررها انستانس الكرملي– عدد نيسان– ١٩٢٨– نقلا عن مجلة القصيدة– عمّان– العدد الأول، خريف ١٩٩٩.

٣ – مجلة الأوديسية– جونيه لبنان– العدد ١٧ ايلول، ١٩٨٣م.

٤ – لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى– مطبعة الكرنك، مصر، ١٩٤٧– نقلا عن: محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر– القسم الثاني– ص٧٠٢– ٧٠٣– منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦.

٥ – المرجع السابق ص٧٠٥– ٧١٣.

٦ – البيرأديب: قلق، مجلة الأديب، عدد حزيران ١٩٤٨، بيروت.

٧ – جبرا ابراهيم جبرا: الأعمال الشعرية الكاملة– منشورات رياض الريس للكتب والنشر (المقدمة ص٩– ١٠) لندن: ط١، نوفمبر ١٩٩٠.

٨ – J.A Guddon: A Dictionary of Literar Terms, Penguin, London 1979 (P,573- 574- 536). Books,

٩– ١٠– Guddon: A Dictionary of Literar Terms, Penguin J.A

Books, London 1979 (P,573- 574- 536).

١١– Heln MeDONNEL and others: England in Literature, Scott< Forseman and Company, ILLINQIO, 1991 (P908- 897).

١٢ – Walt Whitman: Leaves of Grass,and selected prose- introduction by Sculley Bradley,twelfth printing, U.S.A, January, 1964.

١٣ – شاكر لعيبي: بيان من أجل قصيدة النثر– مجلة أدب ونقد– القاهرة–عدد يوليو ١٩٩٥، ونشر في كراس مستقل، دار الفارزة، خريف ١٩٩٥ (ص١٤).

١٤ – سيرة ابن هشام– تحقيق مصطفى السقا وآخرين، القاهرة– ص١٧.

١٥ – خطب العرب.

١٦ – رينولد نيكلسون: في التصوف الاسلامي وتاريخه– ترجمة أبوالعلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة القاهرة، ١٩٦٩.

١٧ – رينولد نيكلسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه– ترجمة أبوالعلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٩.

١٨ – النفري: المواقف والمخاطبات– تحقيق آرثر آبري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.

١٩– ديل ميدكو: الشريعة الكنعانية– ترجمة جهاد هواش وعبدالهاي عباس، دار دمشق، سوريا، ١٩٨٨ (ص٢٧٥+ ٢٧٦).

٢٠ – برت إم هرو: كتاب الموتى الفرعوني– الترجمة عن الهيروغليفية السيروالس بدج– الترجمة العربية: فيليب عطية، الطبعة الأولى، يناير ١٩٨٨، القاهرة، (ص٨٢+ ٨٣).

٢١ – عبدالحق فاضل: ملحمة جلجامش (هو الذي رأى)– دار النجاح، بيروت، ١٩٧٢.

٢٢ – أنسي الحاج: نشيد الاناشيد– (ترجمة) القصيدة التاسعة– ملحق جريدة النهار اللبنانية، ٢١/٣/٢٠٠١م، بيروت.

٢٣ – ميخائيل نعيمة (١٩٤٩): مقدمة الأعمال الكاملة لجبران– ص١٩ (بدون تاريخ وبدون اسم دار النشر أو سنة الطبع).

٢٤ – المصدر السابق، ص٢٤٤.

٢٥ – شريف رزق: ظاهرة الشاعر المنثور وتفعيل التأسيس لقصيدة النثر– جريدة – القدس العربي، لندن ٢٧/٧/١٩٩٩.

٢٦ – جبرا ابراهيم جبرا: مجلة شعر– صيف ١٩٦٠، بيروت، ص١٠٥.

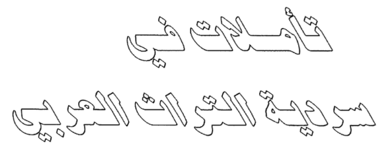
٢٧ – محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر (مرحلة أبوللو)– القسم الأول– ص٩٩ مرجع سابق.

٢٨ – مختار الوكيل: مجلة أبوللو– المجلد الثاني– مايو ١٩٣٤ نقلا عن المرجع السابق.

٢٩ – شريف رزق – مرجع سابق.

٣٠ – طراد الكبيسي: جريدة الدستور الأردنية ١٩٩٧/١٢/٥.

إخطية : إميل حبيبي





عبدالرحيم مؤدن *

القصد ***من وراء اختيار هذا النص طبيعة النص ذاته، فهو نص مفتوح على أسئلة متناسلة، منها ما يمس محور هذه المداخلة، ومنها ما يثير أسئلة جذرية انسحبت على خصوصية النص الروائي، أو خصوصية الكتابة السردية عامة، فضلا عن خصوصية التجربة الفلسطينية والعربية في مواجهة حضارية تلخصها مقولة «هاملت» الشهيرة: (أكون أو لا أكون)، وفعل الكينونة هنا هو الوجود الدال على هويتي الحضارية، في تفاعلاتها مع (الآخر) دون مسخ أو تشويه، ودون تعصب أو تضخم مرضي.***

هذه الأسئلة، وغيرها، تمت صياغتها، سرديا، في هذا النص المتميز في التجربة السردية - الروائية خاصة - العربية الحديثة والمعاصرة.

«إخطية» عنوان يحتاج الى وقفة متأنية. والعناوين عند إميل حبيبي تحتاج إلى دراسة مستقلة، وتكفي الاشارة الى «سداسية الأيام الستة» الصادرة بعد هزيمة ١٩٦٧، والتي تم من خلالها توظيف حرب الأيام الستة من خلال أضلاع وزوايا النجمة السداسية للعدو الصهيوني، أما «المتشائل»، فهي تركيب للتشاؤم والتفاؤل من خلال الشخصية المركزية (أبوسعيد) التي أصبحت - وهي ذات التاريخ العربي العريق - على هوية جديدة - أصبحت شخصية اسرائيلية بالرغم عنها، فهل تتشاءم أم تتفاءل؟ وفي «سرايا بنت الغول» يقدم لنا خرافة «لونجة» بطبعة فلسطينية.

وجدير بالذكر أن هذه العناوين تظل مشدودة الى تجنيس مميز قصده الكاتب قصدا من خلال العناوين الفرعية،

فـ«سرايا بنت الغول» هي خرافية، أولا ورواية ثانيا حسب هذا الترتيب القصدي، أو قد، من جهة أخرى، يمتنع قصدا، عن تجنيس نصوصه كما هو الشأن في نصه هذا، نص «أخطية».

ما دلالة العنوان؟ لا يجب أن نذهب بعيدا في التأويل من خارج النص، بل إن السارد، في هذا العمل يكفينا شر السؤال، مقدما لنا دلالة الاسم داخل النص، أي يصبح صوتا سرديا قبل أن يكون اسما منتسبا الى حقل اسم العلم المرجعي علما بأن هذا الاسم - اسم العلم - الذي يحمله النص يحتاج الى تفكيك معجمي يضيء دلالات الاسم وأبعاده السردية والفكرية.

إخطية: من خطأ./ الخطأ والخطاء: ضد الصواب/ أخطأ نوؤه: إذا طلب حاجته فلم ينجح ولم يصب شيئا/ الخطاة: أرض يخطئها المطر ويصيب أخرى قربها/ خطئ الرجل

---

* كاتب وباحث من المغرب.

يخطأ خطأ وخطأة على فعلة: أذنب/ والخطأ ما لم يتعمد، والخطء ما تعمد/ الخطيئة: الذنب على عمد/ الخطء: الذنب في قوله تعالى: «إن قتلهم كان خطأ كبيرا»، أي إثما، وقال تعالى: «إنا كنا خاطئين» أي آثمين/ وقولهم: ما أخطأه! إنما هو تعجب من خطئ لا من أخطأ... الخ.(١)

يقوم النص على حدث مركزي هو كالتالي: اضطراب حركة السير عند عمود ضوئي بسبب ظهور شخص غريب عن المكان، غريب بهيئته (ملثم بكوفية)، فأشاع الفوضى والخوف في هذا الفضاء الذي أصبح شبيها بالجسد المصاب- كما عنون بذلك السارد أحد اقسام نصه- بـ(جلطة) توقفت فيها حركة السير، وتعبأت، بسببها، كل مكونات «الكيان الصهيوني» وتنوعت التأويلات بين ارجاع هذا الشخص الى الصحون الطائرة، أو من جهة ثانية، ربطه بالوهم والاستيهام، أو غيرها من التأويلات التي أجمعت على غرابة الشخص والحدث واللحظة، دون نسيان تعطل اشارات المرور التي غابت عن الكثيرين بسبب الهاجس الأمني المتحكم في كل حركة أو نأمة.

حدث بسيط قد لا يتجاوز زمنا لحظيا محددا، غير أنه يكون سببا في تفجير العديد من المواقف في الماضي والحاضر، سببا في استدعاء التاريخ، تاريخ فلسطين، العملي والوطني والجهوي والانساني، يكون سببا في تحويل هذه اللحظة الى سرد يقوم على (التداعي) والاستذكار لهذا التاريخ، من خلال استحضار لحظات القوة ولحظات الضعف أيضا، الى حد تحويل النص الى سرد أولا وبحث في هذا السرد ثانيا، وإذا كانت (الرواية البحث) من أهم منجزات الرواية التجريبية (الحداثية) في أوروبا (Grillet/Butor) الخ فان إميل حبيبي- وهذا مربط الفرس- يقدم لنا تجربة في الرواية- البحث من عمق التراث السردي، قبل أن يلجأ الى دعامة- دون الغاء عنصر التفاعل الذي لا مناص منه- حداثية اسقاطية، لم يتردد في السخرية منها داخل نصوصه، معتبرا هؤلاء مجرد مساكين يستحقون الرثاء «فيما يتظاهرون به من معاصرة، شأنهم شأن المقطوع من شجرة، أو الذي نسي قديمه فأضاع جديده».(٢)

الحدث المركزي، إذن، في الرواية هو جلطة توقف فيها السير، سير التاريخ قبل أن يتوقف سير السيارات! وإذا كان السارد قد روى لنا ما جرى في تلك اللحظات من حالة استنفار للعدو بحثا عن الرجل الملثم، فإن السارد، وهو قابع في سيارته منتظرا نهاية هذه الميلودراما، في هذه الأثناء ترك لنفسه العنان الى أن حلت المفاجأة المجسدة في امرأة ممزقة الملابس، تحمل طفلة صغيرة وتهرول وسط السيارات المتوقفة، لم يكن الوجه غريبا عنه، إنها هي.. اخطية، إخطية، التي مازالت كما هي، ملامحها لم تتغير، كبروا وظلت هي هي بالرغم من وجودها في هذا الوضع الملتبس، وفي هذه الأثناء غادر السارد سيارته المشلولة مطاردا «إخطية» التي اختفت في الزحام.

هكذا يمكننا أن نطلق على الرواية عنوانا موازيا هو: البحث عن إخطية، مما يبرر اطلاقنا على هذا النص: الرواية- البحث. كيف تم انجاز «البرنامج السردي» في هذا النص؟ يخضع هذا «البرنامج السردي» لرؤية سردية تقوم على المكونات التالية:

١ - المكون «الأوتوبيوجرافي» الذي لا يكتفي فيه السارد باستخدام ضمير المتكلم، بل يستخدم هذا الضمير من خلال التماهي مع شخصية الشاطر- وهي متجذرة في التراث العربي والانساني- الذي يتوزع بين سفور الشنفرى وقناع أبي الفتح الاسكندري، بين طرائف «أشعب»، وذكاء أبي دلامة وسخرية أبي الشمقمق، بين علي الزيبق وحمزة البهلوان (العرب) بين جحا وأبوزيد الهلالي، فتيان العرب في زمن العرب المتجدد في هذا النص الذي تقمص فيه السارد مواقف هذه الشخصيات محولا وجودها التاريخي الى وجود حي، لا يتردد فيه السارد بالتصريح بانتمائه الى هذا المعسكر، معسكر العيارين مستشهدا بأحد شعرائهم في البيت الشهير:

ويقول الفتى إذا طعن الطعـ

ـنة خذها من العيار (٣)

والتماهي بهذه الشخصيات يقوم على توظيف موقفهم الحكائي، بل إنهم يتحولون الى محكيات صغرى تسهم في بناء المحكي الأكبر، محكي البحث عن «إخطية»، إنه سرد ينبع من صلب الحكاية قبل أن يكون مجرد اقتباس أو توظيف ساذج.

٢ - والمرجعية السردية عند السارد تدور في هذا الفلك، ومن ثم ، فانه لا يتردد في التصريح بأسلافه في السرد، فهو، أحيانا، الجاحظ الثالث، وأحيانا أخرى «المسعودي»

الذي «كان، رحمه الله، شديد الملاحظة، مهتما بالتفاصيل، دقيقا في وصف العمران والخراب، وتحديد العمار والعقاب وملاحقة المنابت والمصائر»(٤) وبجانب هذين المرجعين انتشرت أسماء الشعراء والناثرين على اختلاف مدارسهم واتجاهاتهم، يفتتح الروائي نصه بالأبيات الرائعة للمتنبي التي مطلعها:

لك يا منازل في القلوب منازل

أقفرت أنت وهن منك أواهل

وينتهي هذا النص بالأبيات المؤثرة لـ«عمرو بن معد يكرب» والتي من بينها:

ذهب الذين أحبهم

وبقيت مثل السيف فردا

وعلى امتداد هذين الاسمين انتشرت أسماء العديد من الشعراء مشكلين سياقات ومواقف خرجت من جبة السرد والسارد (ابونواس/ ذو الرمة/ شعراء مجهولون).

وبين الجاحظ والمسعودي برزت أسماء المؤرخين (الطبري) والرحالين والكتاب والاخباريين والخطباء، فضلا عن النصوص الدينية والاسلامية والعبرية، وتراث ألف ليلة وليلة وأرشيفات التاريخ القديم والحديث، والخرائط الطبوغرافية لتحول الفضاءات وأسماء الأماكن... الخ.

إنها مرجعية سردية غنية بل مترعة بالعديد من الحكايات والأساطير والطرائف والنوادر.

٣ - غير أن هذه المرجعية - وهذا هو سر جمالية هذه الرواية أو هذا النص- السردية الغنية لا تبقى حبيسة التاريخ، وبالتالي ليست مجرد تضمين أو اقتباس- مهما بلغ اتقانه- بل تصبح هذه المرجعية السردية المنتسبة الى الماضي لغة يومية أو واقعا معيشا.

وهذا ما يدفعني الى تبني مقولة «لوكاتش» الشهيرة حول «الرواية التاريخية» التي مثلت، بالنسبة الينا، في نماذجها الدالة، لحظة ما أسماه بـ«الايقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والانسانية التي أدت إلى أن يفكروا وأن يشعروا ويتصرفوا...».(٥)

٤ - و«إخطية» هي هذا المعيش الذي يحول المحكي التاريخي الى محكي يومي انطلاقا من الأصول الأولى للطبراني (٦) الى آخر نبتة من برتقال «اليوسفي» الشهير بـ«فلسطين»، كيف يتم هذا التحويل من «التاريخي» الى اليومي؟ الاجابة عن هذا السؤال تتلخص في الوسائط التالية:

أ - تحويل الشاطر ذي المرجعية التراثية الى شاطر ينتسب الى واقع فلسطين، واقع النفي والهزيمة والتقتيل اليومي، هكذا تم الزج بين المتمرد التراثي والعامل «عطية» المنضم الى «البروليتاريا» المنظمة. وتم في نفس السياق تحويل صحائف الأولين الى صحف النضال اليومي مثل جريدة «الاتحاد» لسان الحزب الشيوعي الفلسطيني، كجريدة علنية، أو من خلال جريدته السرية «نضال الشعب».(٧)

فهذا الشاطر يحمل، طبعا، القليل أو الكثير من شخصية السارد المتماهية - كما سبقت الاشارة- مع كل مهمشي ومتمردي التاريخ العربي والانساني الى اللحظة الحالية، إلى حاضر الرواية.

ب - وقد دعم هذا التوجه اليومي انفتاح الزمن الروائي الذي ألغى فواصل الزمن عن طريق خلق اللحظات المضمخة بحمولات نفسية وسردية وإيديولوجية فالسارد لا يكل من الانتقال عبر الأزمة المغرقة في القدم، والأزمنة الحديثة والمعاصرة مقدما الموقف الدال أو الحدث المؤثر أحيانا، أو أحيانا أخرى، يقدم لنا المزيج الممتع بين الحميمي والموضوعي.

الزمن هو زمن البحث عن «إخطية»، سواء تعلق الأمر بأسفار التاريخ، أو تعلق ذلك بسجون العدو ومعتقلاته الحالية، بحث دائم، سواء تعلق بالأسطورة أو الخرافة، أو تعلق الأمر بالجيران الأقربين الذين كانوا يسكنون «حيفا»، الحنين الدائم الذي لم يغادره بتاتا دون أن يغادر «حيفا». واستثمار العجيب - والتراث مليء بكتب العجائب- والغريب يجعل مكونه الخارق في خدمة هذا اليومي، وكأن السارد يلح على الامكانات الخارقة لهذا الشعب في مواجهة المحتل، بل إن «إخطية» عجيبة من هذه العجائب، بحكم تحولاتها وتجلياتها في كل الأزمنة والأمكنة من هذا الوطن، وطن فلسطين، كما أن هذا الاستثمار يخفف من حدة «السياسي» أو الايديولوجي من ناحية، ويؤسس- من ناحية أخرى- مشاتل سردية تنمو، بانتظام، عبر حكاية السارد اثناء بحثه عن «إخطية».

ج - ولو حاولنا الانتقال، في السياق ذاته، إلى الجانب

الأجناسي لوجدنا أن ساردنا لا يكتب نصا تاريخيا، بل انه يقدم لنا، وهذا يؤكد على واقعية نصه، علما ولوكاتش لا يفرق بين الرواية التاريخية النموذجية والرواية الواقعية- نصا سرديا مفتوحا- كما سبقت الإشارة- على كل الاحتمالات والأسئلة الاجناسية.

* فهو نص لا يحمل هويته الأجناسية على ظهر الغلاف، في حين نجد هذا التجنيس في احدى الصفحات الداخلية تحت عنوان دال: احتراس يحذر فيه من مغبة القراءة التي تطابق بين ما في النص وما في الواقع.

* ويكشف الكاتب عن أسباب التأليف التي تدور حول الرغبة في أن يبقى حاملا لحنينه الى وطنه (حيفا) داخل هذا الوطن، وهنا الاشكالية الأساسية، لأن الحنين عادة يكون للمغترب، في حين نجد كاتبنا يحاول أن يحافظ على طبيعة هذا الحنين دون تزييف أو تغيير، فالنص، إذن، هو استرجاع- من جهة- لصورة الوطن، واستنباتها- كما يجب أن تكون- من جهة ثانية.

* وبالرغم من هذه الاشارة إلى روائية النص، فان معماريته تقوم على دفاتر ثلاثة، وكل دفتر من هذه الدفاتر يحمل عتبته أو نصه الموازي الدال:

الدفتر الأول يحمل عنوان (شخوص) مذيلا بفقرة من مروج الذهب (المسعودي) حول أيام «المعتضد» العباسي وحكايته مع الشخص الغريب الذي كان يظهر له في منزله بصور مختلفة بالرغم من اقفال الأبواب والبيوت.

والدفتر الثاني معنونه بـ«إخطية» مذيل ببيت لـ«نصر بن يسار» من جهة، وقولة لـ«ماسيلاس» من جهة ثانية.

أما الدفتر الثالث، فعنوانه «وادي عبقر» مذيل ببيتين لـ«عمرو بن معديكرب».

ان هذا التبويب للنص يدفعنا الى الوقوف قليلا عند دلالة الدفتر عوض الفصل او القسم، أو الاكتفاء بالرقم على سبيل المثال.

استعمال (الدفتر) يؤكد على ما سبقت الاشارة اليه من تجذر النص في الحكاية اليومية، فالدفتر أقرب الى العفوية (دفاتر التلاميذ)، أقرب الى البراءة، وهو بالإضافة الى هذا وذاك، الفضاء الأول للحميمية، الصفحات الأولى للحب والرغبة والطموح الى التأدب، الدفتر يختلف عن المذكرة واليوميات، وهو يختلف عن السيرة، بالرغم من توظيف لعناصر «أتوبيوغرافية»، ويختلف عن الاعترافات كذلك بالرغم من استعماله للبوح والهمس أحيانا، والصراخ أحيانا أخرى، يختلف عن كل ذلك في كونه- وهذا ما يجمع الأنماط الثلاثة السابقة- لا يخضع لتخطيط مسبق، بل هو وليد هذه الرغبة في الحكي دون رقابة أو حواجز أو - من ناحية ثانية- السير على نموذج مسبق في الكتابة.

ولذلك كانت هذه الدفاتر بمثابة تسجيل حكائي لـ«إخطية» في الذاكرة والوجدان، في التاريخ والأسطورة، لدى المنفي والمقيم، الطفل والشيخ، الحجر والشجر، المهاجر والعائد.. الدفاتر هي محاولة للحفاظ على هذه الذاكرة خوفا من التشويه والضياع، تشويه الذكرى وضياع الدليل، ضياع «إخطية».

د - وكان من الطبيعي أن يجسد هذا المعمار الثلاثي- الدفاتر الثلاثة- مستويات أخرى من الحكاية، تلك هي مستويات المعجم السردي الذي كان يقود عملية التأليف أو الحكي عبر الوسائط التالية:

- السجالية التي كانت وراء الاثبات والدحض والتأويل. فالمعرفة، معرفة شرعية وجود إخطية تتجاوز إخطية ذاتها. ومن ثم فإثبات هذه الشرعية هو إثبات لشرعية الوجود ذاته. فلم تعد «إخطية» شخصية من شخصيات الرواية او النص، بل أصبحت قضية الوجود أو عدم الوجود كما سيتضح لنا لاحقا.

- والسجالية استوحاها السارد من أسلافه، من تراثه الذي يتنفسه يوميا دون أن يكون واجهة متحفية، يقول عن «المسعودي»- مثلا- «وهذه الدقة تعلمتها من المسعودي».(٨)، وبامكان القارئ أن يرجع الى صفحات عديدة من النص، وان لم يكن النص برمته، القائم على هذه السجالية المستوحاة من كتابات الأولين المعاصرين.

- السخرية العالية التي تظل مشدودة إلى الطابع السجالي، سخرية تسفه الأطروحات السائدة عند العدو ومن يدور في فلكه من عسكريين ومستشرقين واصحاب النوايا السيئة، وقصيري النظر وجاهلين ومتجاهلين... الخ، والسخرية عند السارد تقوم على الآتي:

* السخرية المستوحاة من المسرود التراثي بحكاياته الغنية وشخصياته المتجددة (ظهور الأحابيش السود أيام المسعودي، وظهورهم لحظة جلطة المواصلات).

* السخرية القائمة على المفارقة اللفظية، والنص يمتلئ بمعجم خصب لهذه المفارقات اللفظية التي تحتاج الى حصر خاص لمتابعة حالات التصحيف والمزج والاختصار، غير أنه تجب الاشارة الى أن المفارقة اللفظية تخص حالتين:

١ – حالة اللغة العبرية بهدف تسفيه الأطروحات الصهيونية وحلفائها، مثلا العلاقة بين الشلباك والسافاك.. بل ان ساردنا لا يتردد في التعليق الساخر على هذه العلاقة بقوله: «ويختلف المستشرقون هنا أيضا، على حق البكورة: هل هو للبيضة أم للدجاجة».(٩) كما انه لا يتردد في تفسير او تأويل بعض الجمل أو الأسماء المنحوتة مثل «أم كور» مبرزا أن «كور» تظل مبهمة. فهي إما دلالة على «كوربوريشن» أي شركة، أو انها من «كور» العبرية «التي تعني البرد، فيصبح اسم الشركة (الأمريكي البارد) وهو جائز اجتزاء كما قيل لي، والله أعلم».(١٠)

٢ – حالة اللغة العربية التي تقوم فيها المفارقة اللفظية على الانتصار لهذه اللغة وابراز معدنها الغني سواء على مستوى الحوار اليومي أو الصورة الأدبية، في الشعر والنثر والمثل المتوارث والبلاغة اليومية. وتكفي الاشارة الى بحثه– وهو لا يتردد في الرجوع الى القواميس والمعاجم العربية الشهيرة– حول عنوان هذه الرواية في صفحات مختلفة مترسما في ذلك أساليب عديدة ابتدعها النحويون والبلاغيون والشعراء من نحت وقلب وافتراض واهتدام ومعارضة أو تناص، كما يطلق عليه الآن، في سياق حوار متفاعل بين الانساق والمصطلحات والأساليب والصيغ والمحكيات.

إن عنصر السخرية بمفارقاته اللفظية من جهة، أو بأحداثه المروية على لسان السارد بعد أن– من جهة ثانية– استدعاها من تراثه، أو من خلال المواقف التي وجد نفسه– من جهة ثالثة– فيها من خلال مآزق مبكية مضحكة، أقول بأن هذه المواقف شكلت «باروديا» ساخرة تتوزع بين الهجاء أحيانا، ورص المستملحات أحيانا أخرى، في سياق الدفاع عن (الذات) ومواجهة الآخر في آن واحد. ألم يقل «لوكاتش» في كتابه المعنون بـ«نظرية الرواية» إن السخرية محاولة لتجاوز «تعاستنا الحاضرة». السخرية نوع من التسامي لمعرفة الواقع أولا، وتجاوزه ثانيا.

والسارد يقدم لنا الكثير من المواقف الساخرة التي قد تعكس لحظات دالة تكشف عن رغبة في نقد الذهنيات السائدة، فيها الذهنيات التراثية سواء تعلق الأمر بـ«الأنا» أو بـ«الآخر»، «فمسكين الدرامي»، لم يكن مسكينا– كما جاء في بعض النصوص، بل كان ساكن الجأش مؤمنا بحرية مسكنه حين قال:

إذا هي لم تحصن أمام قبابها

فليس بمنجيها بنائي لها قصرا (١١)

أما سخريته من «الآخر» فهو يصوغها في شكل معارضة ساخرة بين «الخمار الأسود» و«حزام العفة»:

قل للمليحة في الخمار الأسود

ماذا فعلت بناسك متعبد

قد كان شمر للصلاة ثيابه

حتى وقفت له بباب المسجد

أما شاعرهم فيقول:

قل للمليحة في حزام العفة

ماذا فعلت بناسك متعبد

قد كان أرخى للصلاة ثيابه

حتى شمرت له بباب المعبد؟ (١٢)

من هي «إخطية» إذن؟ الاجابة المؤقتة عن هذا السؤال تعود الى النص ذاته. فالسارد قد قدم لنا العديد من المؤشرات دارت أساسا حول الخطأ والخطيئة مع التفريق بين الخطأ (وهو العمد) والخطء (ما يتعمد). من الذي أخطأ؟ فليتبوأ مقعده بالنار، أما الذي لم يفعل ذلك متعمدا، فإن المعنى بذلك: نحن جميعا. كلنا أخطأنا في حق «إخطية». وبالرغم من عدم خضوع كلمة «إخطية» للاشتقاق القاموسي، بحكم خلوها منه نهائيا، فإنها تظل منتسبة الى مرجعيتها الأنثوية، هل هي امرأة؟ هل هي شخصية الرواية الأساسية؟ لماذا تحولت «إخطية» الى سروة (شجرة السرو العالية)، الفتاة السمراء التي كان يتمناها الجميع؟ ما العلاقة بين السارد و«سروة» التي كانت الدليل الوحيد للوصول الى «إخطية؟» لماذا تعرضت لذلك الحادث المأساوي بعد أن اقتربت من الوصول الى حقيقة «إخطية»، فسقطت من أعلى شجرة سرو– ويا للمصادفة الغريبة بين الاسم والشجرة على

صخر بحري نقي «غسلها ماء الشلال منذ بدء الخليقة» (١٣) هل ماتت «سروة؟»

هل انتهت «إخطية»؟، لا أعتقد ذلك، فالسارد لم يتردد في القول بأن سروة بدت له مثل «راقصة حبشية في غلالة بيضاء في قصر الرشيد ببغداد، أحيانا، وأحيانا كأنها مارية القبطية. وكانت كليوباترة، وكانت خيالا، وكانت بعيدة المنال. كانت أشبه بما كانت تملأ قلوبنا شوقا اليه مما هو آت من أمور مدهشة.. وقعت سروة فوق صخرتها: راقصة سمراء في غلالة حمراء سيابة، سيابة.. وعادت الصخراء ملساء، عذراء، كما كانت منذ بدء الخليقة» (١٤)، هل كانت «سروة» هي التي «تعرف قصر الغول دون غيرها كما عرفته «لونجة» في الأسطورة». (١٥) هل هي حقيقة أم خيال؟ «إخطية عظم من عظامي ولحم من لحمي، أم تكون خرجت إليهم من صدري، كما خرجت «منيرفا» من اصبع «جبتير» لتهديهم الى المعرفة». (١٦)

ما هو المكان الذي يشهد على «إخطية» من جديد، ولم تعد هذه الأخيرة ملكا للذاكرة، بل اصبحت بداية للخلق، والسارد يمارس بدون هوادة، في نصه، «طوبونيميا» جديدة لا يمل فيه من ارجاع الاسم الى أصله، والمسمى الى تاريخه، والكلمة الى لغتها.. فـ«فلسطين» ليست هي «ازرايل» (١٧)، و«عباس» ليس هو «اباس» (١٨)، وشارع الجبل «ليس هو شارع «الأمم المتحدة» (١٩).. ولو حدث هذا التغيير وقبله السارد ستصبح إخطية» فعلا خطيئة لن تلد «إلا سفاحا».(٢٠)

إن «إخطية» ليست خطيئة، بل نحن الذين جعلنا منها خطيئة، ولو لم نتعمد ذلك، علما أننا قد تعمدناه مرات عديدة وما علينا إلا أن نبحث عن الخطيئة الأولى والثانية.. إلى ما لا عد له ولا حصر من أخطاء ارتكبناها اتجاه «إخطية». ما هي إخطية إذن؟ إنها هي البلاد التي تحمل جرحها السري النازف باستمرار، والتي لا يتردد كل من مر بها أن يقذفها بصفات ونعوت الخطيئة.. من المخطئ إذن؟ بل من يمثل هذه الخطيئة؟ ومن المؤكد أن «إخطية» لو كانت خطيئة لانتهت منذ أمد طويل، ولكن أن تبقى «إخطية» ويذهب الآخرون، فذلك هو الدليل على أننا نحن الذين نحمل الخطيئة ونعيد إنتاجها باستمرار ونخلعها على من نريد.

ينهي السارد الدفتر الثالث بتوزيع جديد لبيت «عمرو بن معديكرب»

(ذهب الذين أحبهم

وبقيت مثل السيف فردا)

في فضاء النص

لعل الخلاصة المركزية المستخلصة من هذا النص المميز، تكمن في كونه يعد محاولة تأصيلية لردم الهوة بين السارد وتراثه، بين المتلقي وتراثه السردي. ومن ثم فـ«إميل حبيبي» لا يعتبر نفسه معاصرا يحاور تراثا، بل يعتبر نفسه ساردا يسرد كما يجب أن يسرد، وصوتا يتكلم لغته السردية كما يجب أن تكون، عاجلا أو آجلا، بغض النظر عن الزمن السارد، إذن بهذه المواصفات يصبح ساردا صالحا لكل الأزمنة.

في قصة «سرايا بنت الغول» يقدم لنا المؤلف في المقدمة هذه الرؤية البليغة التي جعلت من التراث شجرة إجاص يجب أن تثمر إجاصا «دون أن تثمر باذنجانا» (٢١)

الهوامش

١ – لسان العرب/ المجلد الأول من الألف الى الراء، ص٨٥٤/ ٨٥٥.
٢ – الرواية: ص٦١.
٣ – الرواية: ص٦١.
٤ – الرواية : ص٣٥.
٥ – جورج لوكاتش: الرواية التاريخية/ ص٤٦. (دار الرشيد/ العراق. ١٩٨٠).
٦ – الرواية: ص١٧.
٧ – نفسه: ص:٥٠ – ٥٢.
٨ – الرواية/ ص٤٠.
٩ – نفسه/ ص٣٧.
١٠ – نفسه ص٣٦.
١١ – الرواية: ص٦٢.
١٢ – نفسه: ص٦١.
١٣ – نفسه: ص٨٤.
١٤ – نفسه.
١٥ – الرواية: ص٨٣.
١٦ – نفسه: ص٦٦.
١٧ – نفسه: ص٦٥.
١٨ – نفسه: ص٧٣.
١٩ – نفسه: ص٢٥.
٢٠ – نفسه ص٧٢.
٢١ – المقدمة/ ص١٥.

ضد .. مدرسة فيينا

دفاع عن الميتافيزيقا ضد مغالاة «مبدأ التحقق»

محمد الصالح العياري *

إن الحديث عن الوضعية المنطقية الجديدة تحديدا بكافة وجهات نظرها التحليلية العلمية لفلسفة اللغة، لا يمكن إثارتها بسهولة، وذلك يعود لسببين أساسيين: أولا جدية الموضوع الذي طرحته جماعة،، فيينا،، بصدد التفلسف في لغة العلم وفي حدوده. ثانيا: خطورة الطرح الفلسفي للغة العلمية والذي يتمثل في وجود لغة خاصة بالعلم تختلف عن بقية الاتجاهات الاخرى الاستعمالية للغة. وسوف نفصل القول في هذا الموضوع بعد هذا التقديم الموجز.

في الحقيقة ان الدافع الذي قادني للمغامرة في الكتابة حول هذا الموضوع الصعب ذي الطابع الشخصي في المجال العلمي، يرجع بي الى أيام تلقي العلم حين كنت طالبا للفلسفة على مقاعد الدراسة في جامعة ليون الثالثة، حيث لازالت عبارة استاذ مادة المنطق ترن في أذني.. لا لغة يقينية غير لغة العلم، وذلك في معرض تحليله للفلسفة التحليلية للغة عند جماعة «فيينا» ومنذ ذلك الوقت انشغلت بمثل هذه الافكار سيما على الصعيد الفلسفي، وحصلت عندي بلبلة كان سببها هذا السؤال الذي طرحته في حينها على نفسي. اذا كان العلم هو الذي يصنع لنا اللغة اليقينية بالمعنى العلمي؟ فأي يقين اذن ستبنيه المعارف الاخرى غير العلمية؟ وتطور معي هذا السؤال وكان لابد– اذا من البحث في ماهيته وكانت فلسفة جماعة (فيينا) اللغوية العلمية هي المجال الذي يمكن فيه تحريك هذا السؤال وهي الفلسفة التي بنيت على حجج منطقية علمية صارمة ومع ذلك فنحن بقدر ما نؤمن بالقيمة العلمية لفلسفة اللغة التحليلية عند هذه الجماعة في حدود المعرفة العلمية الصحيحة والخبرية، بقدر ما نحن نختلف حول صيغة المعنى الذي تدل عليه العبارة اللغوية العلمية، والمعنى الخاوي الذي تقدمه العبارة الزائفة كما في الشعر او الميتافزيقا.

ان ابحارنا في هذا المجال العميق نرجو ألا يكلفنا كثيرا من الاخطاء او عدم الفهم الصحيح في مثل هذه القضايا الهامة، ذلك اننا سنحاول مناقشة اساتذة وعلماء كبار في ميدان الفلسفة التحليلية للغة العلم، ولكن لعل رفض هؤلاء للغة الميتافزيقا مثلا بوصفها لغة زائفة وتشكل، اشباه قضايا، هو الذي يكون لنا حافزا اضافيا لمناقشة هذا الموضوع.

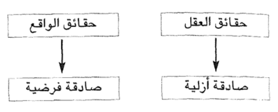
ما هي قصة الوضعية المنطقية والوضعية المنطقية الجديدة؟ وماذا أرادت ان تقول باسم العلم؟ وهل ان قولها بان الخبرة الحسية تمثل المجال الوحيد الذي يمكن ان نفحص فيه القضية ذات المعنى والقضية الخاوية من المعنى يلغي فعلا كل العبارات المعرفية الاخرى في بناء الحقيقة؟

ثم ما هو مصير كل العبارات او القضايا التي لا تستجيب لشروط الخبرة الحسية؟ فهل يكفي فقط ان نحشرها في مجال الخواء واللامعنى؟ انها لاسئلة شرعية ربما يمكن أن تقودنا الى قبول، او رفض هذا التصور العلمي للغة عند جماعة «فيينا» كأساس للحصول على اليقين الضروري لحقيقة الاشياء.

إن تاريخ ظهور الوضعية المنطقية يرتد الى (هيوم) من حيث ارتكازها في نهاية التحليل على الخبرة الحسية المباشرة، وذلك

* كاتب من تونس.

عندما يكون الحديث قائما حول ظاهرة من ظواهر العالم الخارجي: اما حين يرتد هذا التاريخ الى (ليبنيتز) فاننا سنجده يفرق بين حقائق العقل من ناحية وحقائق الواقع من ناحية اخرى.



انطلاقا من هذا التمييز الذي قام به (ليبنيتز) بين الحقائق التي يقر بها العقل والحقائق التي يقر بها الواقع، سنبين حقيقة هذه التفرقة كما سيصوغها زكي نجيب محمود اذا نقلنا هذه التفرقة الى عالم القضايا، اصبحت تجري بين القضية التحليلية والقضية التركيبية. ان القضية الاولى يقينية لان محمولها يكرر ما في موضوعها من عناصر، اما القضية الثانية فهي احتمالية لان محمولها يضيف الى موضوعها خبرا جديدا.

إن (ليبنيتز) كان قد مثل في الحقيقة احد الرواد الفلسفيين الذين مهدوا الطريق امام الوضعية المنطقية بكافة اتجاهاتها الفلسفية اللغوية، وهنا نجد (كانط) الذي شكلت فلسفته النقدية مجالا آخر استلهمت منه الوضعية المنطقية والوضعية المنطقية الجديدة بعض مرتكزاتها الفلسفية اللغوية، ويتمثل هذا الاستلهام من طرف الوضعيين في قوله التالي. وهي ان تكون الخبرة هي المجال الوحيد الذي يمكن للانسان أن ينهل منه احكامه العلمية، بل قد ذهب في بنائه للميتافيزيقا التي يمكن أن تصير علما الى القول: إنه لابد عليها أن تهتدي بالرياضيات والفيزياء حتى تبني أحكامها الصحيحة. لكن الاختلاف الذي ظل قائما بين (كانط) والوضعيين المنطقيين، يمكن في ان (كانط) كان يرى في (الشيء في ذاته) – - LA CHOSE EN SOT حقيقة تتجاوز الادراك الانساني، ومع انه يقر بوجودها واقعا، لكن لا يمكن اكتشافها تجريبيا. في حين أن الوضعيين المنطقيين يرون أن هذا التعبير حول (الشيء في ذاته) في ضوء التحليل المنطقي انه ليس بذي معنى، وهنا يكمن مبدأ الاختلاف بينهما.

لكن أهم رافد للوضعية المنطقية والوضعية المنطقية الجديدة اللاحقة، يتمثل في التطورات المذهلة التي حصلت تحديدا في مجال الرياضيات والفيزياء، حيث تمثلت الخطوة الاولى في تربيض الفيزياء، اذ أصبح حل معظم القضايا الفيزيائية يجري بواسطة الرياضيات أما الخطوة الثانية فهي تكمن في انهيار مبدأ (الحتمية) في الفيزياء الحديثة وظهور نظرية الاحتمال التي قامت على أساس مبدأ الريبة (الشك) الذي أسس له الفيزيائي (هايزنبرج) (وشروندنجر) (وبول ديراك)، وأفضى بهم الى اعادة صياغة الميكانيكا في نظرية جديدة تدعى ميكانيكية الكم - ME CANIQUE QUANTIQE (ووفقا لهذه النظرية، لم تعد الجسيمات تمتلك مواقع وسرعات محددة ومنفصلة عن بعضها البعض بحيث لا يمكن مشاهدتها، وانما تمتلك تلك الجسيمات حالة كمية متأتية من دمج الموقع مع السرعة). (١)

إن مجمل التطورات والاكتشافات العلمية المتلاحقة في جميع ميادين العلم قد عزز من مواقعه وهيمنته على جميع المعارف الاخرى: وقد أدى كل هذا الى تعميق مزيد الاختلافات بين انصار العلم وانصار العلوم الاخرى المختلفة، وقد انعكست هذه الاختلافات على العلاقة القائمة بين الفلسفة والعلم والتي شهدت أشكالا أخرى للصراع الذي تم فيه الحسم الابستمي بين الفلسفة والعلم بالانفصال بينهما.

ان جميع هذه المتغيرات التي حصلت على صعيد تطور العلم، قد أدت الى تدعيم تيار الوضعية المنطقية التي اتخذت منطق العلم سبيلا في بناء اطروحاتها وذلك في مقابل تيار المثالية الذي ظل محافظا على تعالية نزعته الماورائية التي تلخص أصل الوجود في الفكر.

والآن عندما نتناول بصورة عامة تيار الوضعية نجد الفيلسوف الفرنسي وعالم الاجتماع (كونت) حيث ذهب الى تنظيم المعارف العقلية وجعل منها علوما عقلية، كما قد حاول من جهة أخرى توحيد شتى المعارف الانسانية في نسق معرفي موحد، كما قسم التطور التاريخي البشري على أسس وضعية الى ثلاث مراحل، المرحلة اللاهوتية– المرحلة الميتافزيقية– المرحلة الوضعية، وهي تشكل المرحلة العلمية على حد تعبير (كونت) نفسه. وقد أدت هذه الفلسفة الى تطور الوضعية (الكونتية) الى الوضعية المنطقية التي ظهرت على يد (فريجه) (وبرتراند رسل). لقد حاول كل من (فريجه) و(رسل) ان يتعقب قضايا الرياضيات الخالصة وقضايا المنطق الخالص، ولقد حقق كل منهما شأنا بالغ التأثير في تطور مسار الوضعية المنطقية على يد جماعة مدرسة «فيينا» مثل (فتجنشتين) و(كرناب) و(آير) و(موريس شليك)... الخ.

- من هم جماعة مدرسة «فيينا» الوضعية المنطقية الجديدة؟ وما هي حدود فلسفة اللغة التحليلية لديهم؟

وما هو الاختلاف الجوهري عندهم بين لغة العلم ولغة اللاعلم؟

إن محور البحث الفلسفي عند جماعة (فيينا) هو اللغة دلالة و تركيبا، وفي هذا الاطار من البحث نجد ان اولى المهام التي تصدت لها هذه الجماعة الفلسفية تتمثل في توضيح الدلالة اللغوية وذلك بتجلية جانبها «السيمي» – SEMIOLOGIAQUE وتقول هذه الجماعة إن ما لا يرتد الى الخبرة الحسية يكون بغير معنى، بينما يتوقف المعنى على كل خبرة تمدنا بها الحواس وتكون متصلة بالواقع الخارجي على نحو محسوس، وعلى هذا الاساس يقسم الوضعيون المنطقيون الجدد القضية الى قضية تحليلية او قضية تركيبية، (ومن هذا المنطلق كان تقسيم الوضعية المنطقية الشهير للعبارات او الجمل او سائر ما يتمثل في الصور النحوية الى قسمين: ١- العبارات ذات المعنى– SENS وهي إما العبارات التحليلية أي قضايا العلوم الصورية (المنطق الرياضيات) وإما القضايا التركيبية القائمة على الخبرة (قضايا العلوم التجريبية).

٢- العبارات الخالية من المعنى– DEPOURVUS DE SENSS وهي العبارات الميتافزيقية، وهنا يطابق الوضعيون بين المعنى وبين العلم، وحيث لا علم لا معنى)(٢).

اذن إن القضية التحليلية أو القضية التركيبية هي قضية دالة على معنى أما بالمعنى الصوري كأن نقول أ=أ التي لا تقول غير اثبات الهوية (فتجنشتين) وأما بالمعنى التركيبي حين نقول: أ هي ب فالقضية هنا اخبارية وتتخذ صورة منطقية.

وتعبر جماعة «فيينا» عن هذا المضمون اذ ترى بخصوص العبارات الزائفة التي لا تنتمي للقضايا التحليلية او التركيبية، انما تنشأ عن احدى صورتين أولهما أن يدس المتكلم في عبارته كلمة بغير معنى أي كلمة لا تشير الى أي شيء من خبرات الانسان الحسية ككلمة «جوهر» التي يستعملها الفلاسفة الميتافيزيقيون حين يقولون على سبيل المثال أن لكل شيء جوهرا وراء معطياته الحسية، فهذه البرتقالة لها جوهر اضافة الى ما لها من لون وطعم وشكل: والصورة الثانية التي قد تجيء عليها العبارة الزائفة، وهي ان يستخدم المتكلم ألفاظا كلها من ذوات المعنى الخبري المفهوم لكن يرصفها على نحو لا يرضاه منطق اللغة في استعمالها المألوف، كأن نقول مثلا العقل عنصرا (٣) ان من يتأمل في كتاب – - TRACTATUS (التراكتاتيس)، لفتجنشتين، سيجد تمييزا دقيقا بين ثلاثة أنواع من القضايا: ١- القضايا التي لها معنى، ٢- القضايا الخالية من المعنى. ٣- والقضايا المجردة: ان النوع: الاول يخص العلم، والنوع الثاني يخص المنطق، الذي لا يقول شيئا حول، الواقع، ولكنه يتمتع بالدقة الصورية– - SYLLOGIQUE كما في الرياضيات، أما النوع الثالث فهو يخص الفلسفة. ويبدو انطلاقا من هذا التمييز بين الأنواع الثلاثة من القضايا، قد تبلور تيارا جديدا للوضعية المنطقية يمكن ان نطلق عليه التيار المناهض للميتافيزيقا عند جماعة مدرسة فيينا، وبهذا المعنى فان (التركتاتيس) يفصح تدقيقا، ان القضية ليس لها سوى امكانيتين، وهي ألا تعني لي شيئا بخصوص الواقع الخبري، واما ان تقوم بتعيين الشيء كما تدركه الحواس في هذا الواقع. وبمعنى آخر، اذا كانت القضية تعني شيئا ما، فان هذا الشيء لا يعني غير الواقع، بينما كل قضية لا تتحدث عن الواقع، فهي لا تكون سوى قضية مجردة.

ان هذا التحديد يمثل مبدأ التحقق والمواجهة مع الواقع الذي يساعد على رسم خط يفصل بين القضايا التي لها معنى والقضايا الخالية من المعنى، وبهذا فان «مبدأ التحقق» عند جماعة مدرسة «فيينا»، يصبح خاصية للمعنى. وفي نفس هذا الاتجاه العلمي التحليلي للغة، يذهب (كرناب) مبينا بدقة علمية صارمة مفهوم الفلسفة العلمية كنظرية للمعرفة، ولكنها خالية من كل انطولوجية ومن كل بسيكولوجية، وان هذه النظرية الجديدة للمعرفة تقوم على تحليل منطقية للغة العلم يقوم على أسس نحوية (SYNTAXE)(٤) وفي حدود هذا المعنى يقيم (كرناب) تفرقة علمية بين القضايا التي لها معنى وهي القضايا التي يمكن التحقق منها خبريا، والقضايا الميتافيزيقية الخالية من المعنى ويطلق عليها (أشباه– القضايا) – Pseudo propositions لانها لا تخضع للنظام النحوي المنطقي، وان هذا الفصل الذي يقيمه (كرناب) بين القضايا العلمية والقضايا الميتافيزيقية (أشباه– القضايا)، سيدفع به الى احداث قطيعة جذرية بين الميتافيزيقا وفلسفة العلم وهذا ما سيدفع بحلقة «فيينا» اللغوية الى زرع ترسانة من الالغام أمام كل من يحاول الربط بين العلم والميتافيزيقا لأن سعيه سيكون عبثا لا طائل منه، ذلك انه يستحيل الربط بين معرفة تقوم على التجريب ومعرفة أخرى تقوم على التجريد والتخمين. وبهذا يستبعد (كرناب) الميتافيزيقا من كل اتصال بقضايا العلم وخاصة منها الخبرية. (٥)

ولكن الآن ما هو المعيار الذي سيمكن انصار الوضعية المنطقية الجديدة من التحقق من صدق القضايا أو كذبها؟ وهل يشكل المبدأ اليقيني الشامل للحكم على كل القضايا؟ ان اساتذة جماعة

«فيينا» يحددون بأنفسهم، هذا المعيار وهو «مبدأ التحقق»، يقول د. عزمي اسلام في مقالة له بعنوان (مشكلة المعنى في الفلسفة المعاصرة) ان مبدأ التحقق، يمكن التعبير عنه بما يلي: ان معنى التحقق لغويا هو التثبت او التأكد، وهو المعنى نفسه الذي نجده لدى الفلاسفة ورجال المنطق، وهم يستخدمونه للتثبت من ان العبارات التي نقولها صادقة أم هي كاذبة وذلك بالرجوع الى الواقع الخارجي لمقارنتها. إن الفيلسوف مثل المنطقي حين يريد التأكد من قضية معينة فانه يحيل صدقها او كذبها من خلال مطابقتها او عدم مطابقتها للواقع. لهذا لا نجد فرقا بين استخدام الفلسفات المثالية والفلسفات الوضعية «لمبدأ التحقق» لأن كليهما يختبران معاني العبارات والالفاظ كما يصوغها الواقع الموضوعي. وبالتالي فان الوضعية المنطقية التي تحاول دائما ارجاع المعاني تحت سيطرة الخبرة الخارجية، المباشرة، فهي تجنح في النهاية وفي حالات متعالية كثيرة للتعبير عن أغراض ما ورائية تتجاوز خبرة الحس.

حين يطرح جماعة مدرسة «فيينا» معيار «مبدأ التحقق» للتثبت من صدق او كذب القضايا، فانهم يربطون هذا المبدأ بمعنى (التطابق) او (الاتفاق)، اذ يذهب (ج.أ. آير) في كتابه (اللغة والصدق والمنطق) الى القول: (ان اية عبارة لا تكون ذات دلالة حقيقية بالنسبة لأي شخص، الا اذا كان هذا الشخص يعرف كيف يتحقق من القضية التي توحي هذه العبارة بالتعبير عنها، أي اذا عرف ما هي المشاهدات التي تقوده في ظروف معينة الى قبول القضية على انها صادقة او رفضها على انها كاذبة) (٦). وفي مقالة أخرى لـ(ج.أ.آير) بعنوان (التحقق والخبرة)، ان مبدأ التحقق يعني تحديد صدق او كذب القضية بمعرفة مدى اتفاقها او اختلافها مع الواقع.(٧)

لكن علينا أن نعرف هنا ماذا تعني كلمة «اتفاق» وكلمة «واقع» عند انصار الوضعية المنطقية الجديدة؟ وهذا مثال يمكن ان يبين لنا مفهوم التطابق بين هاتين الكلمتين.

إننا عندما نقول، القلم الاحمر موجود فوق الطاولة، فاننا نكون هنا قد عينا وجود القلم فوق الطاولة وجودا فعليا، مما يعني هذا اننا احدثنا تطابقا بين وجود القلم الفعلي والعبارة الدالة على هذا الوجود. أي أن هذه القضية ليست سوى نتيجة للواقعة الخبرية متطابقة مع العبارة الدالة عليها. وبهذا المعنى، يمكننا ان نعبر عن التطابق بين القضية التي تقال وبين الواقع الخارجي كالتالي، فاذا كانت القضية تصور الحالة التي نجد عليها الواقع الخارجي تصويرا دقيقا وترسمه رسما واضحا، كانت القضية مطابقة للواقع، وهذا يعني انها صادقة واذا كانت غير ذلك فهي كاذبة. ونجد نفس هذا التحليل عند (فتجنشتين) في نظريته التصويرية للغة الذي يقول في رسالته الفلسفية المنطقية، ان القضية رسم للوجود الخارجي لانني اعرف الحالة التي جاءت تمثلها، وذلك اذا فهمت القضية: ثم يذهب من جهة ثانية الى تشبيه التطابق بالاسقاط في الهندسة، اذ ان القضية هي اسقاط للوجود الخارجي بمعنى أن تجيء القضية ظلا له، او ان يسقط ظله في القضية فتكون القضية رسما له. وعلى هذا الاساس تتماثل القضية العلمية مع الوجود الخارجي.(٨) لكن هذه المطابقة بين القضية والواقع الخارجي، لا تشمل الاشياء المفردة وانما الاشياء كموضوعات في ترابطها مع بعضها البعض وبما ان العالم منظور اليه عند الوضعيين المنطقيين من جهة الوقائع، فهو لا يتشكل اذن الا من الوقائع الذرية، اذ يقول (فتجنشتين) في رسالته الفلسفية المنطقية ان ما هو موجود هو وجود الوقائع الذرية، وان العالم هو مجموع الوقائع وليس الأشياء، وهذا يعني ان ادراك العالم يجري بوصفه وجودا فيزيائيا مما يعني هذا قيام تطابق بين العلم والمعنى. وهذا التصور قد ذهب اليه كل من «أوتو نويراث» و«كرناب» حين بينا، أن هناك لغة واحدة للعلم الموحد المتمثل بعلم الفيزياء، وهذه اللغة الفيزيائية تتمتع بخاصية تجعلها كلية – language universel يمكن أن يقال فيها كل شيء له معنى. لقد كان (كرناب) يقول (إذا كنا سنتخذ لغة الفيزياء كلغة للعلم بسبب خاصيتها كلغة كلية، فان جميع العلوم ستتحول الى الفيزياء، وستستبعد الميتافيزيقا على انها لغو، وتصبح العلوم المختلفة أجزاء من العلم الموحد). (٩)

لئن كان (كرناب) قد بين أن كل قضية هي عبارة عن وقائع ذرية يمكن اختبارها تجريبيا، فان «فريدريش فيزمان» (وضعي منطقي) قد ذهب الى رأي مختلف في مقال له بعنوان (مبدأ القابلية للتحقق) اذ يقول: انه يوجد بعض الناس من يميل الى الاعتقاد بوجود عالم مؤلف من وقائع في مقابل عالم اللغة الذي يتألف من ألفاظ وعبارات تصف هذه الوقائع، وأنا لا أرحب كثيرا بهذا الاعتقاد. ان (فايزمان) على عكس (كرناب) كوضعي منطقي، لا يفصل بين عالم الوقائع وعالم اللغة، ذلك عنده حينما نستخدم اللغة، فانما نقوم بذلك لنحدد جانبا او جزءا من العالم: وفي هذا السياق، نجد اختلافات كثيرة قائمة بين أنصار الوضعية المنطقية بخصوص اشكالية اللغة والواقع، ولكنها

تلتقي عموما ضمن حدود التحديد العلمي للغة. ولكن كل مبادئ التحقق والقابلية للتأييد والاختبار قامت ضدها اعتراضات عديدة، سيما وان هذه المبادئ تميز عموما بين نوعين من القضايا. القضايا الدالة على المعنى: وقضايا غير دالة على المعنى كالميتافيزيقا (خاوية من المعنى)، ولقد دأب (كارل بوبر) احد الفلاسفة المناوئين للوضعية المنطقية الجديدة الى دحض كل آرائها دون هوادة، مما دفع بالجماعة الى تعديل بعض آرائهم بخصوص «مبدأ التحقق» حيث تم استبداله من طرفهم بمبدأ القابلية للتأييد.. والقابلية للاختبار، لتجاوز أشكال القصور التي ألمت.. بمبدأ التحقق، في حدود القضايا العلمية تحديدا.(١٠)

إن النقد الذي وجه الى «مبدأ التحقق» من طرف (كارل بوبر)، فهو ذاته ليس قضية تحليلية، وليس هو قضية تركيبية، فكان ان عرض الوضعيون قبوله على اساس تجريبي، مما جعل (آير) يميز مثلا بين «التحقق بالمعنى القوي» والتحقق بـ«المعنى الضعيف» وهو يعبر عن الفرق بينهما بما يلي.

إن القضية يمكن التحقق منها (بالمعنى القوي) اذا كان ممكنا ان تؤسس بصفة حاسمة وقاطعة على الخبرة، وهي قابلة للتحقق بـ(المعنى الضعيف)، اذا كان للخبرة ان تجعلها ممكنة. على هذا الاساس نلمس ان (مبدأ التحقق) لم يعد يشكل المعيار الوحيد للحكم على صدق القضايا او كذبها، وقد أدى هذا الى توسيع مجال فلسفة لغة العلم وفتح ابوابه على الاحتمالية، وهنا يأتي (كرناب) ليقوم بطرح فكرة التأييد والاحتمالية او درجة التأييد ودرجة الاحتمالية تحت تأثير النقد (البوبري)، ولقد كان (كارل همبل) اكثر الوضعيين المنطقيين الجدد استجابة لهذا النقد في التخلي عن (مبدأ التحقق) فأخذ طريقا مغايرا لهم اذ اعلن رفضه (للتحقق) على أساس رفض الاستقراء، وأعلن انه لا يمكن اعتبار النظرية علمية، ما لم تكن قابلة للاختبار التجريبي، والتأييد ببينات تجريبية.. وحينما تكون النظرية علمية فلا يمكن بالطبع ان يفضي الاختبار الى تأييد حاسم، بل فقط الى بينة مؤيدة بدرجة اكبر او اصغر ومن هنا تكمن أهمية معيار القابلية للتأييد والاختبار) (١١)

ان استناد (كارل همبل) على قانون (مبدأ الريبة) الذي وضعه (هايزنبرج) في المستوى الميكروفيزيائي على اساس الصعوبة القائمة في تحديد موقع الجسيم وسرعته في نفس الوقت والذي مرده ان الجسم اصبح يشكل مادة وتموجا معا، مما اسقط مفهوم الحتمية والقول بالاحتمالية، هو الذي دفعه الى رفض (مبدأ التحقق) واستبداله بمعيار القابلية «للتأييد» و«الاختبار». لكن كل هذه المراجعات والتعديلات التي طرأت على معيار (مبدأ التحقق) والقول بمبادئ وضعية اخرى اتخذت (الاحتمالية) كمبدأ للتعديل عند جماعة (فيينا)، لم تغير في الحقيقة لديهم اشكالية التمييز بين لغة العلم ولغة اللاعلم مع بعض الاختلاف في وجهات النظر، وسوف يفرض منطق العلم كل القضايا والعبارات التي لا تستجيب للبنى (السانتاكسية) و(السيمنتية) التي تقوم عليها اللغة التحليلية للعلم، مثل القضايا الميتافيزيقية التي تعتبرها الوضعية المنطقية الجديدة خالية من المعنى، وهي تشكل (أشباه قضايا).

*** الميتافيزيقا خلو من المعنى:**

لقد ميزت جماعة (فيينا) على أساس (مبدأ التحقق) تحديدا بين القضايا الحقيقية التي تقوم على الخبرة والتحقق التجريبي وهي صادقة بالضرورة، والقضايا الاخرى كالميتافيزيقا التي لا يمكن اختبارها بواسطة (التحقق)، وبالتالي فهي تكون خالية من المعنى ويمكن تكذيبها ولهذا فهي تدخل تحت (أشباه القضايا). وهذا (فتجنشتين) احد اساتذة الحلقة البارزين يقول: ان التعابير الميتافيزيقية مجرد لغو او كلام بدون معنى، لهذا لا يمكن اختبار عباراتها بواسطة (مبدأ التحقق). مما يعني هذا ان القضايا او التعابير الميتافيزيقية تبحث فيما يوجد خارج الوقائع المادية، فنحن حين نقول على سبيل المثال (الوجود موجود بما هو موجود) فهي تشكل عبارة خاوية من المعنى لاننا هنا حددنا الحقيقة الفعلية للوجود بعبارات تبحث في الماهية او العلة التي تقع خارج هذا الوجود، وهذا يعني استحالة فحص هذه العبارات على أساس التجربة ومعاييرها المادية، بينما حين نقول: ان التفاحة تسقط من الشجرة بسبب قانون الجاذبية)، فنحن في الحقيقة نكون قد اختبرنا تجريبيا القانون العلمي الذي يؤدي الى السقوط– la churte ولهذا فان عبارات هذه القضية ذات معنى وتمثل الصدق الضروري الذي أكدته التجربة العينية. فهذا (كارناب) يقول: (ان العبارات الميتافيزيقية خالية من المعنى لانها لا تحمل اية دلالة واقعية، وبالتالي فهي تبقى خاضعة للاستعمالات اللغوية اللاعلمية ولا يمكن التحقق منها خبريا مما يجعل منها شبه قضية). (١٢)

ان عبارات مثل (السبب الاول) و(المطلق) و(الوجود بذاته)... الخ! لا يمكن ان تؤدي الى شروط الحقيقة بوصفها لا تخضع منطقيا الى أي تحليل نحوي او خبري عند (كارناب)، وعلى هذا الاساس تبقى

خلوا من المعنى، ولكن الى أي مدى يمكن الاطمئنان النهائي الى مثل هذا القول ان العبارات الميتافيزيقية وتحديدا كل العبارات الميتافيزيقية مجرد لغو وخالية من المعنى؟ وهل ان كل القضايا والتعابير غير العلمية تكون خالية من المعنى فقط عندما لا تخضع (لمبدأ التحقق)؟ وهل ان صدق القضايا يبقى متوقفا على ما تقدمه لنا الخبرة الحسية والتجربة فحسب؟ لاشك ان الجواب حول بعض هذه الاسئلة يبقى أمرا موجبا عند جماعة (فيينا) وحاسما بالايجاب قطعيا، لان خارج نطاق العلم والتجربة العلمية لا يمكن البحث عن صدق القضايا ومعانيها المنطقية:

ان في هذا المقام ولئن كنا نثق بأهمية الوظيفة التحليلية المنطقية للغة العلم في تحديدها للقضايا والتعابير الصادقة التي تبنى نحويا وتفسر معاني العلم وتكون موائمة تماما لما تفصح عنه التجربة في المخابر العلمية، وهو أمر لا يمكن دحضه بأية ذريعة ما ورائية، فاننا في المقابل لا يمكن أن نقر بهذا التصور على انه المجال الوحيد الذي يجب ان ترد اليه كل الاستعمالات الاخرى للغة والتي اما ان تكون خاضعة للتجربة وللتحليل النحوي المنطقي الشكلي للعبارة اللغوية فتكون بالتالي دالة على معاني صادقة بالضرورة؟ وإما ان تكون غير خاضعة للاختبار (والتحقق) فتكون خالية من المعنى وكاذبة بالضرورة؟

ان مثل هذا التحليل عند جماعة «فيينا» للتمييز بين القضايا الدالة على المعنى (قضايا العلم) والقضايا الاخرى (قضايا الميتافيزيقا) الخاوية من المعنى، وان كان هذا التمييز يخدم العلم من خلال تحديد الشروط والقوانين والتراكيب اللغوية النحوية التي تبنى بها لغة العلم، فانه في المستوى الآخر يشكل انتقاصا ونظرة ضيقة جدا بحدود السياقات الاخرى المفتوحة في مجال استخدام اللغات خارج النطاق العلمي، بل ان هذا التحديد للوضعية المنطقية الجديدة يضر بعلاقة لغة العلم بالمستويات الاستعمالية الاخرى للغة (لغة الفن لغة الميتافيزيقا، لغة الدين، لغة الفلسفة... الخ..) التي يصعب القول ان عباراتها خلو من المعنى، هذا وان كانت فيما بينها تقوم تباينات مختلفة في حدود استخدام المعنى والتعبير عنه لغويا وفكريا.

إن عدنا في الواقع الى تحليل العبارة السابقة (التفاحة تسقط من الشجرة بسبب قانون الجاذبية)، فهي عبارة نتفق فيها مع الوضعيين المنطقيين الجدد انها عبارة تخضع للقوانين الاختبارية للتجربة، وبالتالي فهي دالة على معنى خبري متصل بالواقع الخارجي المتمثل بقانون السقوط وقائمة على الصدق الضروري الذي تحتمه التجربة. كذلك يمكن ان نحكم على العبارة (الوجود موجود بما هو موجود) بانها تشكل مفهوما عقليا دالا على ادراك الوجود، والعبارة هنا مباطنة عقليا بل مطابقة للوجود ذاته ليس كواقعة خارجية وانما كواقعة ذهنية منطقية يمكن الاستدلال عليها بواسطة العقل، ولهذا لا يمكن ان تكون هذه العبارة الفلسفية خالية من المعنى، لانها ان كانت كذلك فهي ستكون اذن خالية من المبادئ العقلية الاولى وآلة المنطق التي تقف وراء صناعة هذه العبارة عقليا ومنطقيا وهذا طبعا مختلف.

وبناء على هذا القول فان الميتافيزيقا مثلا ليست منفصلة عن الواقع (لاننا لم ندرك يوما وجود ميتافيزيقا تجري عباراتها في السماء) بل هي مرتبطة به ومباطنة له، وهي وان كانت تبحث فيما وراء الطبيعة، الا ان هذا البحث فيها مرتبط بالطبيعة، اذ البحث في الوجود الكلي او في الوجود من حيث هو كذلك مرتبط بادراكنا للموجودات المفردة. وهذا ما يتضح في ابحاث بعض الفلاسفة الوجوديين المعاصرين الذين ربطوا بين وجود الذات ووجود الآخرين. كما ان البحث في الجوهر مرتبط كذلك بالواقع على اساس انه يوجد في مقابل وجود الاشياء بالعرض او ما يختفي وراءها وذلك على حد تعبير الأستاذ (بديع الكسم). بهذا المعنى يمكن ان نقول: ان الميتافيزيقا ليست علم (ما يوجد) (الفيزياء)، وانما هي علم ما يمكن ان يوجد وراءها، يقول كانط معرفا الميتافيزيقيا في (مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة يمكن أن تصير علما). (ان الميتافيزيقا بتعريف تصورها نفسه لا يمكن ان تكون تجريبية، ولا يمكن أبدا استعارة مبادئها، ذلك انه لا ينبغي ان تكون هذه المعرفة معرفة فيزيائية، أي معرفة تتجاوز حدود التجربة. ولذلك فليس العلم الطبيعي او السلوكي يصلحان أساسا لها، اذن فالمعرفة الميتافيزيقية معرفة قبلية ينتجها العقل الخالص) (١٣)

ان هذه المعرفة القبلية الخالصة للميتافيزيقا، هي معرفة سوف يقرن كانط وجودها بالرياضيات والعلوم التجريبية، وبالتالي ستقطع هذه الميتافيزيقا المقبلة مع كل ميتافيزيقا تقليدية تقوم على العقل النظري فحسب. وعلى هذا الأساس سوف يخلص كانط الميتافيزيقا من كل الاوهام والاقاويل الشكلية التي ارتبطت بها منذ (ارسطو) حتى (ديكارت) و(ليبنيتز).

ان حرص (كانط) الفلسفي هو ان يثبت أقدام المعاني

الميتافيزيقية العقلية على أرضية العلم ليس بالمعنى التجريبي وانما بالمعنى النظري الخالص، فهل يمكن الادعاء بعد الآن أن القضايا او العبارات الميتافيزيقية خلو من المعنى؟ بمجرد انها لا تستجيب لشروط التجربة وقوانينها العلمية؟ طبعا يصعب الحسم اجرائيا بالمعنى العلمي التجريبي الضيق في الحكم على الميتافيزيقا بخلو المعنى وان استخدام (مبدأ التحقق) في الحكم على القضايا العلمية التي تخضع لشروط الحقيقة العلمية التجريبية تحديدا، لا يمكن تطبيقه بالضرورة على التعابير والقضايا الميتافيزيقية والفلسفية التي لا تخضع لشروط التجربة العلمية، وانما لاساليب لغوية عقلية ومنهجية اتصالية تربط بين الذات والعالم، لكن (كارناب) يرى ان الميتافيزيقا مجرد لغو، ويتفق معه بهذا الصدد كل من (فتجنشتين) و(آير) و(موريس شليك) لأنها كما بينا في بداية عرض هذا التحليل، لا تستجيب (لمبدأ التحقق) ولشروط التجربة العلمية، وان كان (كارناب) يزعم في معنى آخر له اذ يقول: ان الميتافيزيقا تنطوي على نظريات لا تشتمل على قضايا علمية، لكنها تعبر عن شيء ما، ومع ذلك يظل هذا الشيء، ما بعيدا عن مجال التحقق والاختبار والتجربة.

ان استبعاد الميتافيزيقا باسم العلم بوصفها لغوا لا يشكل قاعدة عقلانية تخدم الصلة المعرفية التي يجب ان تقوم بينهما لخدمة تطور المعرفة البشرية حتى وان كان هذا الاستبعاد مبنيا على اسس منطقية وعلمية (واذا كانت حجة جماعة (فيينا) في ذلك قائمة على اساس ان بعض الافكار الميتافيزيقية قد أعاقت التقدم العلمي، وأبرزها فكرة (أفلاطون) بتحقير المادة وكل ما يتصل بعالم الحواس، فان هناك افكارا ميتافيزيقية أخرى قد ساعدت على تقدم العلم بل كانت ضرورية له) (١٤) وان الامثلة لعديدة إذ يمكن العودة بها الى بدايات الفلسفة الطبيعية الأولى في اليونان القديم عندما كان التأمل الفلسفي يشكل عاملا أساسيا في بناء التصورات العلمية. بل ان بعض الأفكار والمفاهيم الميتافيزيقية داخلة في نسيج العلم بطريقة يستحيل معها الحكم بأنها خاوية من المعنى: ان الفصل الذي قام به الوضعيون المنطقيون الجدد من جماعة (فيينا) بين قضايا العلم الدالة على المعنى وقضايا الميتافيزيقا الخلو من المعنى، قد أحدث (شبه قطيعة) معرفية ضيقة الحدود بين العلم والفلسفة، وان النقد (البوبري) الذي وجه لدحض آراء هذه الجماعة (وان كان يتسم بنوع من المغالاة والافتقار للدقة الموضوعية) فانه قد أبرز التناقضات التي أدت الى زعزعة (مبدأ التحقق) واستبداله بمعايير منطقية أخرى، لم يحالفها الحظ كثيرا في القضاء على الميتافيزيقا باسم العلم. ويبدو ان الوضعيين المنطقيين الجدد كانوا قد تأثروا بذلك التعارض الظاهر بين دقة الرياضيات وبين عدم دقة وغموض الفلسفة، وقد جرهم هذا التعارض الى هذه القسمة التي لو كانت دقيقة لربما عادت على العلم بالوبال الشديد.

صحيح ان الوضعيين المنطقيين الجدد قد قدموا خدمات معرفية كبيرة في تطوير المناحي البنائية والتحليلية والتركيبية للغة العلم بما يستجيب لشروط وقوانين العمل العلمي التجريبي على وجه التحديد، وبالتالي فقد ساهموا في وضع مفاهيم ومعايير لغوية علمية جديدة، مكنتهم في الحقيقة من ادخال عنصر (الاقتصاد) أو(الاختزال) في بناء لغة العلم واستبعاد كل الوسائل اللغوية اللفظية الانشائية التي كانت تتداخل في نسيج لغة العلم التقليدي، وهذه تشكل مأثرة معرفية هامة تقدم الى الإضافات التي قدمها علماء وفلاسفة الوضعية المنطقية الجديدة في تطوير لغة العلم على أسس منطقية وضعية وتجريبية علمية.

لكن التمييز الذين أقاموه بين لغة العلم الدالة على المعنى ولغة الميتافيزيقا الخلو من المعنى، هو الذي زاد من تعميق الهوة بين الفلسفة والعلم، سيما اذا انطلقنا من طبيعة الانفصال المتزايد الذي يجري بينهما لأسباب نظرية وتجريبية معرفية والذي فرضته وضعية العلم والتقنية الدقيقة المعاصرة، واذا كان السبق اليوم في مجال الاكتشافات العلمية على صعيد التكنولوجيا الدقيقة والبيوتكنولوجيا، وعلم الهندسة الوراثية وتكنولوجيا الاتصال وفي الفيزياء والكوسمولوجيا، يجري باسم العلم، فان هذا لا يعني بالضرورة تخلف الفلسفة عن فهم وتحليل هذا التطور المذهل الحاصل في العلم، خاصة اذا أدركنا طبيعة الازمات الخاصة التي أخذ يفرزها كل علم انطلاقا من منطق الاختصاص والاختصاص الدقيق في بعض المجالات العلمية الضيقة. وان مثل هذه الوضعية (الحرجة) نسبيا والراجعة الى التراكم المعرفي العلمي من ناحية وتعدد الانساق العلمية في ميدان التخصص، قد بات كل ذلك يفرض البحث عن مخارج جديدة لاعادة طرح وفهم العديد من القضايا المعرفية والعلمية ليس من منطلقات علمية بحتة، وانما من خلال توسيع دائرة البحث العلمي من خلال إعادة ربط الصلة بين الفلسفة والعلم مما يعني أن العلماء أنفسهم اصبحوا يعتقدون ان بالعلم فقط لا يمكن أن نحلل ونقول كل شيء

دون الانفتاح على مناحي التفكير الجدية ان كان على الصعيد السياسي (توجيه واستثمار العلم) وان كان على الصعيد الفلسفي لتحديد الاهداف والغايات التي يسعى الى بلوغها كل علم. ومن هنا يمكن مناقشة جماعة (فيينا) في هذا الفصل الاجرائي الضيق بين لغة العلم ولغة اللاعلم، وهذا يجب ان يدفعنا الى الدفاع عن اللغة التي ينتجها العلم كدالة معرفية ومنطقية تفرضها بالضرورة المنطلقات والمبادئ والمفاهيم كمقتضيات عقلية صارمة ودقيقة كما تطرحها النظرية والتجربة في المستوى العلمي، ومن ناحية أخرى التصدي لكل زعم يقوم باسم العلم او اية معرفة أخرى لاستبعاد الميتافيزيقا او الفلسفات النظرية بوصف عباراتها غير دالة على معان. وهذا التصدي ذاته يجب ان نقوم به ضد جماعة (فيينا) الذين بتصفيتهم للميتافيزيقا باسم العلم، انما قاموا في واقع الامر بمحاولة استئصال للميتافيزيقا باسم العلم، انما قاموا في واقع الامر بمحاولة استئصال جذورها الضاربة في العلم وتحديدا في بدايات التأسيس، وبالتالي فان هذه المحاولة لم تهدم الميتافيزيقا فحسب، بل انها زرعت خطا رجراجا من الاسلاك الشائكة بين الفلسفة والعلم.

الهوامش والمراجع

١ – راجع كتاب: موجز تاريخ الزمن تأليف ستيفن هوكنج، ترجمة باسل محمد الحديثي، منشورات دار المأمون للترجمة والنشر– بغداد ١٩٩٠.

٢ – راجع كتاب فلسفة كارل بوبر (منهج العلم– منطق العلم) تأليف: يمنى طريف الخولي ص٢٣٥، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٩.

٣ – راجع كتاب: نحو فلسفة علمية، تأليف: زكي نجيب محمود، ص٦٩–٧٠، منشورات الانجلو المصرية القاهرة.

٤ –

dit, pour enx. Mont de new qune de proposition ons de la Duena, taut avec la demarcation entre le acientifique. Et le. Mon- acienti fique. Autreneut œms essaye de fause counader ad demarcation eutre le nas et le mon- new ttion estimeapaele. De signifien quoi que Ce moit.des meo- positivister ont touf e autse psopos

٥ –

le sont eu Pait des. Prendo- propositions, En effet, tout langage, se definit p des propositions, de la metaphysique me peuvent. Que etre alsande, metaphysique. Pas lanalyre log que du langoge, (casmap) explique. Pausquai negles permettant de fasner. Des propositions:Davars de Bepassemedr, de la llaine, c est a-dire. Des mots. Ayant un nens et une pyntaxe; c`est a-dine des ar an socabun

* colloque
DEFI ALA PHILSOPHIE
N`eo- pasitivisne et anti-
Philorophie - par mue MELIKA OUELBANI.
FACULTE des naemles numains
Et rociales de TUNIS,

٦ – راجع مجلة الفكر المعاصر المصرية– العدد الثالث والعشرون ص٢٠–٢١ السنة ١٩٦٧– القاهرة شهر يناير– عزمي اسلام.

٧ –

D`apves de prina`pe, eunpiri que.
d`apre l`exigence, meo-positivote de la verification empiri que pro pasition.
De verih`cation,
Synthetique a un seus,si elle exprime cune,
Experince directe immediate on si elle peut etse,
Traduite en proposition d`experience, LA
Verification pent dons etre noit directe noit indirecte,
Et c`st toujours elle neuke, qui peut. Garantir, le,
Sens des propositions.
* verification et La`fication.
Cours au philosophie du.
Langages- 3 - eycle-11-92.
Dounee pan. MELIKA OWELBANI
FACULTE de TUNIS.

٨ - ان الوضعيين يطابقون بين المعنى والعلم، انطلاقا من ان كل قضية تدل على معنى لابد ان تكون قابلة لمبدأ التحقق والاختبار، وبهذا المعنى تنقسم القضايا العلمية عندهم الى نوعين: القضايا التحليلية والقضايا التركيبية:

١ – القضايا التحليلية: قضايا العلوم الصورية، حيث تنحصر قيمة القضية داخل ذاتها فهي تحصيل حاصل - TAUTOLOGIE شقها الاول يعني عين ما يعنيه شقها الثاني، لذلك فهي تكرارية، ليس لها أي محتوى معرفي أو قوة اخبارية، نحققها بواسطة الاستنباط، ونعرف صدقها من كذبها فقط بتحليلها تحليلا منطقيا لغويا. والقضايا الصورية فهي يقينية، أي مطلقة الصدق، لان صدقها يعتمد على الضرورة المنطقية التي تستلزم استحالة النقيضين، لذلك فالقضية الصورية ان كانت صادقة كانت ضرورية كأن نقول أ=أ، وان كانت كاذبة كانت متناقضة ذاتيا مثل أ= ب.

٢ – القضايا التركيبية: وهي قضايا العلوم التجريبية (فهي اذن اخبارية ذات محتوى خبري نصل اليها بواسطة الاستقراء والتحليل المنطقي لا مثال هذه القضايا يردها الى سلسلة من القضايا الذرية وليس الى أشياء أي أن القضية تشير الى واقعة معينة في نقطة معينة من نقط المكان ولحظة معينة من لحظات الزمان: والمرجع هنا في قيمة الصدق أو الكذب هو خبرة الحواس:

راجع كتاب: فلسفة كارل بوبر ص٢٣٦– نفس المرجع السابق.

٩ – راجع كتاب: فلسفة كارل بوبر، ص٢٤٧– نفس المرجع السابق.

١٠ – لقد ارتبط معيار القابلية للتأييد بالقابلية للاختبار، اذ اوضح عضو الدائرة (فيكتور كرافت) ان نقد (بوبر) (لمبدأ التحقق)– - œipe de vertfecation pren أجبر الدائرة على تعديله والاتجاه به نحو القابلية للاختبار، والتي هي أحد أوجه معيار التكذيب: وصورة المعيار لديهم هي ان تكون الجملة قابلة للاختبار اذا كنا نعرف الاجراءات المعينة، مثلا (تنفيذ تجارب معينة) التي من شأنها أن تؤيد الجملة او تؤيد نفيها لدرجة ما: بينما تكون الجملة قابلة للتأييد اذن أمكن منطقيا لأي نوع من الادلة التجريبية أن يؤيدها، حتى لو كنا لا نعلم المسار المعين لاجراءات الحصول على هذه الادلة. واضح اذن أن القابلية للاختبار مجرد صورة فعلية من قابلية التأييد المضعفة. والفارق بينهما يطابق الفارق بين التحقق بالمعنى القوي والتحقق بالمعنى الضعيف (كرناب): مما يعني ان القابلية للتأييد هي الأوسع فيما صادقاتها وهي الأصل، بينما القابلية للاختبار مجرد تابع لها).

– راجع فلسفة كارل بوبر نفس المرجع السابق ص٢٤٣.

١١ – راجع نفس المرجع السابق ص٢٤٧.

١٢ –

des enonces que possederls un reus se partaqed.
En les calegoues, pruvants: D`averd les enonce`s.
Analutiques, des enonces contradictoires, les enounces.
Sy mthetiques.
Siamaintemaul,l`on tente de fomer, un e`nonce` qui
N`appartiemne pas aux categoues. Precedents, sutomatquenent
Il mamquera de. Sens, Puiro que la metaphrusi que neveut.
Pas de propositi ons analytiques, pas de sciense experimarale,
Elle se tnouve confinee dows lemploi des mots sams.
Ritere, nastant Dans nignification, ou daus les
Alignemeuty de mots possedent peut-etse du sens, mais tels
Qu`ils me formeut mi un enonce` analytique oue
cum enonce experimental. Quoi qui elle farse, elle me peut aloutir que`a des.
Contradictione, mi
Psendo- propositions.
* LASCIENCE ET LA.
METAPHI SIQUE.
DEVANT L`ANALYSE LOGIQUE DU. LANGAGE par.
PUDOLF CARNAP.
TRADUCTION.
DU GENERAL, ERNEST
VOUILLEMIN
PQGE 37.
PARIS.
HERMANN et C. EDITEURS. 1934.

١٣ - راجع مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة يمكن ان تصير علما

تأليف: كانط

ترجمة: د. نزلي اسماعيل ص٥٣

الهيئة المصرية للترجمة والنشر

١٤ – راجع الفكر المعاصر نفس المرجع السابق ص٢٨

المراجع العامة بالعربية

١ – راجع العلم في منظوره الجديد. تأليف: روبرت م: اجروس.

جورج ن: ستانسيو

ترجمة: د. كمال خلايلي

منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت) ١٩٨٩.

٢ – اسطورة المادة (صورة المادة في الفيزياء الحديثة)

تأليف: بول ديفيز

وجون جريبين

ترجمة م: علي يوسف علي

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨

٣ – المفهوم الحديث للزمان والمكان

تأليف: ب:س: ديفيز

ترجمة د. السيد عطا

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦

٤ – بنية الثورات العلمية

تأليف : توماس كون

ترجمة: شوقي جلال

منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت) ١٩٩٢

٥ – موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)

تأليف: ع:هـ: روبنز

ترجمة: د: أحمد عوض

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت) ١٩٩٧.

٦ – ديكارت والعقلانية

تأليف: جنجياف روديس لويس

ترجمة: عبده الحلو

منشورات عويدات بيروت ١٩٨٨.

٧ – كونت (الفلسفة والعلوم)

تأليف: بيار مشري

ترجمة: د: سامي أدهم

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٩٤

٨ – العقلانية التطبيقية

تأليف: جاستون باشلار

ترجمة: بسام الهاشم

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٤

٩ – العلم في الفلسفة

تأليف: د: حمادي بن جاء بالله

منشورات سيراس للنشر– تونس ١٩٩٥

المراجع العامة بالفرنسية

١ –

HEIDEGGER
ALAINBOUTOT
Presse ureniversitaire, de frauce.
EDITIONS DELTA (que rais-je?)
PARIS-1989.

٢ -

KANT
Critique de la raison. Pure
TRADUCTION de Jules BARNI
GFFLAMARION, 1987 PARIS.

٣ -

DE PROBLEME DE L`ETRE CHES Aristote
Pierse Aubeuque.
QUADRIAGE/ PUF DELTA- 1996 PARIS.

٤ -

DESCARTES.
Meditations metaphysiques
GF-FLAMARION.1979 PARiS.

٥ -

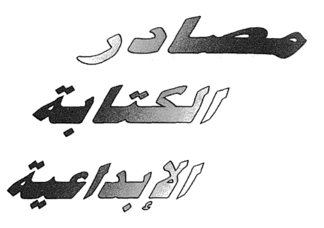
R.martin
Loqique, contemporaine, et- formalioation
Hachette, 1982- PARISE.

٦ -

L, Wittquenstieu.
TRACTATUS. Logico. Philosophicus.
Gallimard. 1993, PARIS.

٧ -

A.TARSCHI.
Legique Semautique, mathemateque
A, COLLIN, 1974. PARIS.



قاسم حداد — منذر مصري
عناية جابر — خضر الأغا
هاشم شفيق
باسم المرعبي — رفعت سلام

إعداد: أكرم قطريب *

*** مصادر الكتابة الابداعية وأشكال منابعها، ومدى صلتها بجوهر العملية الفنية وموروثاتها التي قد تكون هي من يرسم وجودها على نحو يبدو غابرا بعض الشيء، وقريبا في مسافات أخرى.**

*** من الذي يجعل القصيدة في النهاية، بهذه الهيئة والكمال؟**

*** هل الكتابة، فقط، هي نتاج مستويات مندثرة من الصور والخطوط والأفكار والمعرفة والتجربة تسعى الى امكانية استبدال الواقع الموضوعي (السائد) واقصائه، وخلق طقوس وقوانين تحدد معالم اليوتوبيا المتخيلة، ومن ثم ترمم الشرخ، ولأقل الجرح، المكاني والزماني الأرضيين غير المتكافئين في علاقة الشاعر مع عالمه.**

*** الى أي مدى بالامكان اعتبار فكرة الإلهام، هنا، جوهرا معزولا عن عالم الشاعر، وأن التدفق والأطياف التي يخترعها، ما هي إلا صيغ وحركات جديدة تتعايش، بعضها قرب بعض، لتشكل في النهاية تراثا متكاملا من الأصوات والرؤى والضفاف المتقابلة والمتضادة تضيء ملامح الوجود الأكثر عتمة وصلافة؟**

أسئلة حاولت بواسطتها استقصاء جزء من آليات الكتابة الشعرية وعالمها المتشابك، الغامض والواضح في آن معا.

سعي للحاق، ربما، بسوء فهم ما مبالغ به، واكتشاف ولو دوامة ضيقة ينتصر فيها العابر والمنسي لشعراء تائهين مع ملاك، أو شيطان القصيدة.

نوع من الاشتراك العاطفي يجمعهم حول لعبة نرد، أو غبطة كأنها مولودة في زمن خرافي مضى.

قاسم حداد:

مثل هذا السؤال غالبا ما يدفعني الى الارتباك لسببين: الأول، لا أعرف هل من المفترض حقا أن يكون الشاعر قادرا في المطلق على الإدراك الموضوعي لمصادر الكتابة في حياته، وأن هذا الادراك يجب أن يكون عنصرا من عناصر ثقافة مستقرة تتيح له أن يكون على استعداد لأن يعطي جوابا واضحا عن مثل هذا السؤال، والشاعر الذي لا يقدر على الاجابة يعتبر قاصر التجربة، وأطرح مثل هذا السؤال بالجدية ذاتها المتصلة بما يشبه التقليد الدوري في طرح هذا الأمر على الشاعر بصورة استجواب غالبا لا تناسب نفسية بعض الشعراء، وأنا أولهم، في حين أنني من المحتمل قد تحدثت عن الموضوع والهاجس في مثل هكذا سؤال ولكن بصورة غير مباشرة ومن غير طلب أو استجواب مباشر من هذا النوع. ومن غير أن ألقي اللوم على مشروعية هذا السؤال، سأقترح أن طريقة تداول مثل هذه الأسئلة ربما تصدر عن سلوك ثقافي راج في السنوات الأخيرة عربيا من شأنه أن يرشح الشعراء لأن يقوموا بالأدوار التي من المعتاد أن يقوم بها أشخاص آخرون، النقاد خصوصا.

السبب الثاني للارتباك يصدر من كوني لا أثق بالفعل في انني سوف أتحدث عن الأمر الذي يتوقعه مني صاحب السؤال، ربما

* شاعر سوري مقيم في الولايات المتحدة.

لشعوري بأن من الصعوبة الزعم بمقدرة الطائر، فيما يحلق، تفسير موهبة الطيران ومصادر معرفته لهذه العملية، في حين أن عالما في الفيزياء والميكانيكا سيكون أقدر من ملايين الطيور على الحديث عن الموضوع.
أظن أن هذه المقدمة كفيلة بتفسير حالتي وأنا أتحدث عن أمر لا أزعم معرفتي به بالمعنى التقني الذي يتوقعه في السؤال.
لا أعرف اذا كان ثمة قصيدة يمكن الزعم بأنها وصلت الى هيئة الكمال. غير أن مقدار الصدق والموهبة والمعرفة لدى الشاعر من شأنه ان يرشح النص لأن يبدو زعمه مفهوما بوصفه شعرا. ونحن نتحدث هنا عن النص الشعري المتوافر على العناصر الفنية والروحية التي تجعل من النص شعرا. فالشعر لابد أن يكون جميل اللغة، جديد الرؤية، غريبا عن النصوص الأخرى. أمام الشاعر ان يكتشف عناصر كتابته من خلائط غاية في الغموض، يكتشفها مثل عامل المنجم في الكهوف السحيقة من النفس والحياة في آن، دون ان يقوى على إدراك (لحظتها) ما اذا كانت كل تلك العناصر مندثرة أو حاضرة أو مواد خام تنشأ لحظة أن يضع الشاعر يده عليها. وبالنسبة لي كل ما يتصل بالنص هو عالم واقعي أقدر على لمسه باليد، ربما يكون خياليا قياسا للآخرين، الذين ليسوا أنا، ليسوا التجربة التي تخترقني مثل الحياة. وإلا كيف يمكنني القول عن قصيدتي انها مفصولة عن الواقع أو انها تقصي الواقع وتنفيه. أظن أن ثمة لغة اصبح يجري الكلام بها عن التجربة الشعرية من شأنها أن تسهم في تعقيد العلاقة في اتجاهين: علاقة الشاعر بالتجربة والنص، وعلاقة القارئ بالنص الشعري. لابد لنا من إعادة النظر في طرائق نظرنا وتداولنا للحديث عن الشعر والتجربة الشعرية.
أيضا لا أفهم فكرة الإلهام بالمعنى الغيبي الذي وردنا من التراث الانساني القديم. الإلهام هو عملية حياتية خالصة تساعد على انجازها مكونات متداخلة لا تخلو من الصدفة، لكنها ليست من غير قوانين ذاتية وموضوعية تتوقف دائما على طبيعة هذا الشعر أو ذاك ولا تتكرر بالشكل نفسه عند الجميع. ليس الالهام سوى ذلك الإحساس الجميل بأن ثمة ما يمنح الحياة دلالة تتجاوز النص والشاعر. فبالاضافة الى الموهبة والمعرفة، يبقى على الشاعر أن يتبع قلبه لكي يعرف الطريق إلى الكتابة.

عناية جابر :

ثمة لابد صلة جوهرية بين مصادر الكتابة الإبداعية وأشكال منابعها، وبين العملية الفنية وموروثاتها، غير أن آليات وجودها ليست حكرا على الموروث الغابر، أو المعطى الراهن، او الاستشراف الحدسي الابداعي الفني، هناك أيضا الاستيعاب الكامل للأزمنة، وهناك خاصية الشاعر التي تهضم أزمنتها، بذكائها وفتنتها الشخصيتين، ومن خليط الأزمنة هذه وثقافاتها، يجب أن تولد القصيدة، كما من حساسية ابداعية تدفع العمل، فينهض ويلفت ويؤشر الى صاحبه، أي يسكنه جنانه ويطبعه بطابعه، فيقال هذه القصيدة لفلان، وتلك لسواه، والإشارة دلالة نجاح وتمكن وتفرد، ولازمة لسحر الشاعر الشخصي وقصيدته.
* أنا بالنهاية سيدة القصيدة، سواء منحتها «كمالها» بالمعنى التقني والجمالي، أو منحتها تلك الهنات الضرورية التي ترى في جمال التسكع في القصيدة، وجمال عدم إكتمالها، وفتنة أن ندعها «تعرج» على هواها، مع إحكام القبضة على القفلة الجيدة والاخراج الجيد. كمال المشهد والكلمة وبلاغتهما ليسا ضروريين بعد. إنها «أناك» بكل عثراتها، مع كثير الرقة وكثير الغضب إذا شئت، وتلك الفتنة الداخلية عندك، كما الإطلالة على العالم الواسع عبر لغة أو لغتين اضافيتين، تمنح اللعبة اللغوية هذه، فهمها الإنساني العالمي، وشيوع بريقها في أبعد من الرقعة المحلية، ان هما بهذا التحدي الجمالي، يستوجب تجاوز الذات المغرقة في موروثاتها الى الأبعد، في غربلة نبيلة ترى الى امانة الجذور، وإغراء العالم الواسع.
* لعله عدم ترميم الشرخ، بل توسيعه أحيانا الى حد الصدع الذي لا عودة عنه، القصيدة في ندائها الراهن، لا تستلزم بالضرورة مصالحة ما بين الشاعر وعالمه، تلك ليست مهمتها ولا واجبها، كما ليس إقصاء الواقع واستبداله بالمتخيل شرطا لاستواء القصيدة على جاذبيتها، ثمة قصائد تقريرية بالكامل ولا تقول أكثر مما يجب أن يقال في واقع الشاعر ويومياته التي قد تكون ممضة. مع ذلك تأتي القصائد هذه بالغة الرهافة وساحرة، من اللعب الخفي للشاعر، المدعم بالخبرة والقراءة والثقافة والروح، المنسحبين على بنية القصيدة، حتى لتبدو «فاصلة» هنا، و«علامة جر» هناك، كافيتين مع ذكاء الشاعر، لمنح قصيدته الواقعية هذه فتنتها الآسرة.
هناك بالنهاية، وبعيدا عن التوثيق الشعري لكتابة القصيدة، الشاعر- الحاوي، الذي يحسن «البلف»، كما ويجرؤ على الاعتراف بشهامة، بأن الامر برمته، لا يعدو أن يكون لعبة خفة، الرابح فيها هو الأكثر مهارة وسرعة وذكاء.. القصيدة تحتاج الى ذكاء عال على عكس ما يعتقد العامة بأنها ترف الكتابة وأكثر أشكالها كسلا، وخاصة القصيدة الحديثة.
* أقول بالالهام لازما إضافيا لخوض الشعر، مترادفا طبعا مع عوالم الشاعر الخاصة، بما هي ألوان وأصوات ورؤى وحقائق، تتراص جميعها في لحظة «الولادة» الإبداعية، مع استفزاز ما،

متأت من مكان ما، قراءة ما، حركة ما، غيرة ايجابية محرضة، تدفع الى غربلة حواسك ومداركك بالكامل، في سبيل سطور قليلة، قد تضيء يا أكرم، او لا تفعل، ملامح الوجود التي ترى انت في عتمتها، ولعلني أنا أرى من الطرف الآخر اشراقا باهرا قد يعمي من قوته.

هاشم شفيق :

* كما القصيدة يرجع في المآل الى شاعرية الشاعر. فالشاعر هو الذي يعطي الجوهر الفني للقصيدة، لانه هو صانعها وخالق كمالها. هناك درجات للكمال أو لشكل القصيدة، وذلك يعتمد على مدى موهبة الشاعر وطاقته وخبرته وتجربته في الحياة والكتابة. تنضاف الى ذلك ثقافته ومعرفته ومسافة اطلاعه ورؤيته للحياة والكون، رؤيته لعصره ومحيطه وقابلية هذه الرؤية على النفاذ والغور في المحيط والازمان والمجاهل والاعماق البشرية.

* القصيدة كما أظن هي نتاج عوامل عدة، لا يمكن إحصاؤها ولا يستطيع حتى الشاعر نفسه إدراك ماهيتها، لكنها من زاوية أخرى، نستطيع ان نشير الى مفاتيح، أو مداخل قد لا تكون هي التي تشكل عالم القصيدة في النهاية.

فعلى صعيد تجربتي الشعرية مثلا، يمكنني الزعم ان قصيدتي هي وليدة احاسيس وهواجس آنية، وليدة الشرارة اليومية ولهب لحظتها، لكن تخالط هذه اللحظة الآنية تواريخ وأزمنة وأساطير غابرة، ثمة ماض ذو انساق ينبض فيها، متماهيا في زمن معاصر، وأوقات حديثة، ولهذا تأتي قصيدتي في الغالب محملة بصور ومشاهدات وأفكار من شتى التواريخ والازمنة. ولها عدة مصادر ومنابع فنية وجمالية تصوغها بالتأكيد. ودائما التجربة، وهنا أشدد على التجربة.. لان الشعر الذي يكتب من دون تجارب، في اعتقادي لا يصمد طويلا، وعليه ان تكون التجربة جارفة وخلاقة كيما نحصل في النهاية على فكرة أو جملة شعرية، او صورة تعبيرية جديرة بالبقاء.

* هنا لا يمكن فصل الالهام عن جوهر العملية الشعرية.. ان لم نقل هو جوهر العملية الشعرية، هو اللباب والأساس والمحرك للحظة الابداعية، لانه في رأيي ينسحب إلى عملية الخلق، وكل عملية خلق هنا، كما أرى، هي وليدة الهام موحى به، ولكن عبر خبرة ومعرفة وتراكم رؤى وتصاوير خيال، ولذا فكل فن هو نوع من الإلهام والإستيحاء من آفاق وعوالم مجهولة.

باسم المرعبي :

– لا تظهر القصيدة للوجود إلا بعد اتلافها لعشرات الكلمات والكثير من الأفكار، انها بمزيد من القتل للكلمات تنضج وتتبلور صيغتها النهائية– وان كان ما من نهاية لقصيدة، طالما شاعرها موسوس بهاجس الكمال المستحيل– إذن تحيا القصيدة وتتفرد لغة وأفقا كلما أوغلت في دماء ضحاياها من الكلمات والأفكار، والشاعر هنا، هو قاتل ومعذب كلمات لا يرف له جفن، وهو يرى الى دماء رعاياه من الحروف تضرج أصابعه. بمزيد من القسوة يمضي ليخط مجده ومجد الكلمة، في الوقت ذاته.

– وقتل الكلمات او اتلافها، لا يعني هنا، تلك الكلمات التي استعملتها او استهلكتها القصيدة والتي غدت من خلالها صورة ممكنة أمام عيني القارئ، بل أعني بها تلك الكلمات التي لم تظهر، ولا يمكن لها ان تظهر: هذه الكلمات– الملغاة– والتي صبغت دماؤها اصابع الشاعر، هي التي تصنع القصيدة، حقيقة، إذ لولاها لما انبثقت الكلمات الأخرى المنافسة، الموازية، الكلمات التي يراها الشاعر في النهاية هي من يمكن أن تحقق له قصيدته التي يريد.

لكن من يدل حس الشاعر وعقله الى هذه الكلمات، الصور او الافكار التي هي روح قصيدته وجسدها، حتما ان ما يقف وراء ذلك هو تاريخ بأكمله صنعه عشرات، بل مئات الشعراء والكتاب والفنانين الأفذاذ. ولكن قبل ذلك تقف موهبة الشاعر ووعيه وتاريخه الشخصي ورؤيته، فهذه العناصر هي التي توظف الثقافة، لا العكس، وتحدد تعامل الشاعر مع تراثه، قريبا كان، أم بعيدا، وصولا الى صنع قصيدته المميزة التي ستكون بدورها، هي أيضا، منبعا ومصدرا من بين مصادر أخرى، لتجارب قادمة.

– الشاعر جريح بالعالم، وجرحه لا يمكن له ان يندمل، بعيني طفل ينظر الى الاشياء، لذا هو سريع الانكسار، الانكسار بمعنى عدم استيعاب وحتى امكانية تصديق كل هذه الشرور والفظاعات التي ترتكب على الأرض، من هنا يعمد الشاعر الى تسييج نفسه بالكلمات، ينشئ عالمه في الكلمات ومن خلالها، فالنص، بالأخير، هو يوتوبياه، حتى لو لم يكن يسعى الى هندسة هذه اليوتوبيا، ابداعيا، بالمعنى المتعارف عليه، فهو هنا يكتسح كل علامات الواقع المحسوس، لأجل واقع متخيل، موظفا في ذلك معرفته وتجاربه، واقعا وحلما، ومعززا ذلك بومضات الجنون الضروري لاقامة عالمه المحلوم.

– هنا أجد ، تعبيرك صائبا وموفقا حين اسميت عدم توافق الشاعر مع العالم بـ– الجرح– ، إذ ان قوانين الشاعر، ولاسميها هنا، قوانين الحلم، هي مصطدمة لا محالة، مع قوانين هذا العالم، القائمة على أساس مصالح آنية مسدودة الأفق، مضحية بكل ما هو انساني لصالح مجد زائف، مدعى، مجبول بطين ودم الانسان ذاته، بهذا المعنى، ولأجل ان تكون العلاقة متكافئة بين الشاعر والعالم، فانه يقدم حلمه، أو يتقدم به، لكن

في كلا الأحوال، وكما رأينا ونرى، لا يسع الشعراء إلا ان يتساقطوا صرعى أحلامهم على عتبات عالم صلد، لا يأبه كثيرا او قليلا بهذه الأحلام، غريبة كانت، أم مألوفة.

– كأن الشاعر بحد ذاته، هو ثمرة حلم، فكل ما يتصل به مغموس بالغموض ومتسربل بالحجاب، وهو ليس فيه شيء من الواقع إلا الألم.

– ففكرة الالهام، هي مفردة واحدة من مفردات عديدة تتصل بالسحر والنبوءة، وحتى الجنون، تشكل في الأخير عالم الشاعر.

– ولا أظن ان «ابن سُهيد الأندلسي» كان يمزح حين ألف رسالته المسماة «التوابع والزوابع» وسمى فيها الشعراء وتوابعهم من الجن. ان هذا يشير في أسوأ الاحوال الى الفكرة الغامضة عن الشاعر ومصادره.

– وفي رأيي، ان كل قصيدة جيدة هي ثمرة إلهام، بغض النظر عن تحديد آلية هذا الالهام أو تعريفه.

منذر مصري:

– كنت أدعي دائما بأن الشعر بالنسبة لي أسلوب حياة، طريقة عيش.

– (اعمل لآكل وأشرب. أكتب الشعر لأحيا)

ألم يقل مصطفى ان الشعر ولوج من أحد أشد أبواب الحياة فتنة. وكعادته يزوغ، وكعادتي أحملق في كلماته وأجد فيها نقصا. أتراه يقصد أن الشعر باب فاتن للحياة؟ ولكن ماذا يعني باب فاتن لحياة ربما خاوية؟ ألا يحتاج هذا مني لاضافة، لتصحيح؟ كأن أقول: الشعر باب لحياة فاتنة! ولكن أليس هذا الوجه الثاني للكلام، لا أكثر. لماذا أثبت الباب والبيت، الشعر والحياة؟ لماذا لا أحاول فهمه على نحو متحرك؟ لماذا أنسى التأثير المتبادل بينهما، ألست أنا من يصدق أن الشعر حقا يستطيع ان يجعل الحياة فاتنة، وبدورها هي أيضا تجعله فاتنا. لكن كل هذا يشترط ذلك اللقاء بين الشعر والحياة، الشعر الذي أتحدث عنه هو الشعر الذي– باستخدام تعابير سؤالك– تصدره وتنبعه الحياة ذاتها، الشعر الذي يقطن مع الحياة في غرفة واحدة، ولنا أن نتصور ما يمكن ان يجري!

أظن أن هناك ما يقرب أشخاص عشرة يذكرون مطلع قصيدتي (الدرس) عن مصطفى عنتابلي في ديواني (بشر وتواريخ وأمكنة) منهم لا ريب عادل محمود، لأنه حين قرأها منذ عشرين عاما قال لي: حسنا ماذا يمكن ان تكتب بعدها!

(ما يجعل الذاكرة من لحم ودم
هو أنت
تقضم أوراق الكينا المرة
وتدور بها على أنوفنا

«أيام بنفس المذاق ستأتي
تذكروا هذا»
وليس بنفس الرائحة
كان عليك أن تزيد)

على هذا النحو أكتب. كلام كهذا وغيره كتبته في نهاية السبعينات، كان وما زال رغم كل ما تبدل وجدّ في كتابتي يشكل جوهر تجربتي وكل ما أريد أن افعله في شعري. من هنا تأتي قصائدي والى هناك تذهب. إن شعري أولا عن حياتي، حياتنا– واسمحوا لي ألا أكرر التحويل الى صيغة الجمع سوى هذه المرة– إنه ما يحدث لي، ما يعتريني، إنه الشاهد الأول على أنني حي، انه لا أقل ولا أكثر من شهادة حياة، وهذه الشهادة ليست فكرة فلسفية ما، كأن أقول انا حي اذن أنا أكتب الشعر، أو عكسها، أنا اكتب الشعر اذن أنا حي. بل شهادة حسية ما أمكن لها أن تكون، شهادة الأذن والعين والشفتين والجلد والقلب أيضا. إنها تبدأ بما يجعل الذاكرة لحما ودما، وهو أنت، الآخر، المخاطب. ثم تأتي صورة تصف حدثا وحسا، هو قضم أوراق الكينا المرة، ثم الدوران بها على انف كل منا، لينتقل الكلام من الحسي والحدثي الى الحدس، الى شيء أشبه بإطلاق نبوءة (أيام بنفس المذاق ستأتي) أيام مرة بقصد، كما يحلو للأنبياء عادة أن ينذرونا، ولكن كانت مهمتي أنا أن أحملق مرة ثانية في المشهد، فيما اسمعه وأراه، وعلى ذات النحو الحسي أتنبه ان لأوراق الكينا المقضومة رائحة عميقة حلوة، فأجد بأنه لابد لي أن أصحح (وليس بنفس الرائحة) كان علي أن أزيد. يخلط كثيرون بين الدقة والوضوح في شعري، يوما لم أحرص في شعري على الوضوح، ولكن دقيقا ما أمكنني جهدت أن أكون، أحسب الدقة أشبه بإصابة النقطة الحمراء من الدريئة، وخلاف ذلك يجعل السهم يصيب شيئا آخر، أو لا يصيب شيئا على الاطلاق.

– إذا قلت لكل شاعر أدواته، بها يشتغل على قصيدته، لتتخذ في النهاية هذه الهيئة وذلك الكمال، الذي لا يتيحه ربما إلا الفن، فأنه يجب ألا أنسى، أن هناك شعراء كثيرين يكتبون بأدوات شعراء آخرين، سابقين أو مجايلين، ومنهم من لا يكتفي بأداة أو أداتين، وأظن هذا مما لا يؤخذ عليه أبدا، بل ربما تكون كل أدواته مستوليا عليها، وأظن هذا ما يحدث غالبا، إلا أن الأدوات ليست كل شيء بالتأكيد، لأنه ليس يجمع أدوات فن ما، ولا حتى بعد تعلم استخدامها، يستطيع أي انسان أن يصير فنانا، أقصد مبدعا. لأن، المحصلة، نتيجة العمل، بهيئته الأخيرة تتحكم به خبرة، ذائقة، إحساس صانعه، لأنه في النهاية يعجبني عملي أو لا يعجبني، أعتبره عملا جيدا، جديدا، يضيف شيئا على تجربتي، أم لا، وذلك بتحكيم احساسي الخاص،

الشخصي، الذي أزيد وأقول بأنه هو بالذات ما كان يقودني في كل مراحل عملي، من بدايته الى نهايته، هذا الاحساس الأعمى في الاتجاه الذي يتطلب مني أن أفتح عيني وأذني وعقلي وقلبي وكل مساماتي، وكأنني أشق طريقي في ظلام حالك.

٣ – أحسب أنه بعد كلامي ذاك، سأكون متناقضا لو وافقت بأن الكتابة تسعى الى استبدال الواقع الموضوعي أو إقصائه وخلق طقوس و..، ولكن أجد بي ميلا خفيا لقبوله، على شرط أن أنزع عنه كليته أولا، أي باعتباره احدى آليات الكتابة الشعرية الكثيرة والمتنوعة، ومن ثم تدارك العواقب الأخرى التي تقبع ربما خلف عملية الاستبدال هذه على صعيد الواقع الفعلي للبشر، أقول أني أقبله لأنه في سطريه الاخيرين يشير الى ترميم الشرخ، الجرح المكاني والزمني في علاقة الشاعر، وغير الشاعر أزيد، مع عالمه. ذلك لأني أؤمن بأن الشعر يجب عليه، كأي نشاط إنساني آخر، أن يكون أحد دروب البشر الى الشفاء، ولأني أيضا كثيرا ما ادعيت بأني أكتب الشعر لأساعد، لأساعد على الشفاء، لأساعد على حل ذلك النوع من المشاكل التي يمكن للشعر أن يمد يد المساعدة للبشر، أكتبه كعزاء لي، وللآخرين، كنظرة مواسية، مشجعة، كوضع يد على الكتف.

٤ – أصدق بالإلهام، رغم واقعيتي، ورغم اعجابي بأفكار بول فاليري العملية حوله، ولكن بسبب واقعيتي هذه أفهم الإلهام واقعيا، فأنا أكتب وأرسم منطلقا من فكرة، شكل، تصور لقصيدة، للوحة، أشعر بأني أستطيع الشروع بالعمل فيها، وربما اشعر بأني استطيع انجازها، ولولا أدري تماما كيف. وهكذا فأنني لا أجد الإلهام، حتى وإن قلت جوهرا، معزولا عن عالمي، إنه جزء من آليات عملي، أعترف بذلك. ولكن الشعراء أنواع، وربما الشاعر ذاته تتنوع وتختلف تجاربه، لأني مرات كتبت قصائد بدون أفكار مسبقة، بدون تصور أولي، عن لوحات او مقطوعات موسيقية او حتى روايات، وأحيانا كثيرة أكتب قصائد من أي شيء اقرأه، كلمات وربما سطور تعجبني فأستلها من سياقها واستخدمها، وربما بتحوير كلي او جزئي أو كما هي. محمد دريوس مرة قال لي، بل قال لي مرارا: (لا استطيع أن أكتب إلا وأنا أقرأ، الكتب هي كل ما يحدث لي) وبغض النظر عن حقيقة ذلك أو عدم حقيقته، لأني اعرف أن محمد دريوس– كما تلفظ كنيته أختي مرام– يحدث له ما يحدث لكل منا وأكثر، ولكن السؤال هو: ألا يتطلب هذا أيضا إلهاما، لأني عندما كتبت قصيدة عن لوحة ليلية لادوارد مونش شاهدت صورة صغيرة عنها معلقة على حائط ممر مشفى طلابي في وارسو اول شتاء عام ١٩٧٨، ألم أحتج الى إلهام يجعلني أرى فيها شيئا يستحق أن يكتب عنها، شيئا ما تظهره ولا تظهره، تقوله ولا تقوله، شيئا كان على عيني أن ترسل نورا يضيء ملامحها الأكثر انغلاقا وعتمة:

(كيف لإصبع أن يمر هنا
على حد لا يرى
بين الأشجار وظلالها
حيث تعبر الآن امرأة
تحمل جردل من الضوء
إلى جزيرة من العتمة
تبدو وهي تنظر إلى وجهها
على صفحة البحيرة
كشفتين مطبقتين
لفم أسود).

خضر الآغا :

– عندما يبدع الشاعر لغة لأجل أن يقول شيئا لا يمكن قوله إلا بهذه الطريقة، وعندما لا يمكن استبدال هذه اللغة بأي شيء آخر، يعمق خسارات هذه اللغة، وبذلك يكون قد اقصى كل تساؤل حول مصدر الكتابة الابداعية وحول علاقتها، قربا أو بعدا، بالموروث. بمعنى آخر: يكون قد صار حرا ونظيفا، غير مصنع إلا لنداءات جسده/ لغته. إنه، في هذه البرهة الفريدة، يكون قد رش آخر نقطة من العطر على قصيدته، ليمضي هو بكامل هشاشته، عائدا إلى جسده، وتمضي هي بكامل بهائها، لمواصلة تأسيس العالم من جهته الزائلة.

إن سؤال القطيعة يهم المؤرخ لا الشاعر. أظن ان حبل امرئ القيس السري لم يزل شديد الارتباط بالشاعر الذي يولد الآن– في هذه اللحظة، حتى وإن قرر هذا الأخير قطعه، مادامت اللغة هي هذا التشكل الخفي الذي يشكلنا ويكتب سيرتنا جميعا.

– إذا استطعت أن أقول ان الكتابة هي اثر المندثر أو الزائل، لا نتاجه بالمعنى الآلي، فأستطيع أن اؤكده أيضا، فالكتابة– الشعرية على وجه الخصوص– هي شكل الأثر الذي زال، بوصفها: حدوثا، أي انها عندما تكتب الشيء فانها تجعله يحدث ليدخل، بنائيا، في العالم الرمزي/ اليوتوبيا التي يؤسسها الشاعر، لا ليرمم الشرخ في علاقته مع العالم، بل ليعمقه أكثر.

كذلك، أستطيع أن أؤكد أن الكتابة، وحدها، تفعل ذلك، فالانسان الأول (آدم...) عندما نقل تعاليم ووصايا الله الى العالم الواقعي، فإنه لم يعهد بهذه التعاليم والوصايا إلى ذاكرة البشر بل إلى ألواح مكتوبة. فالذاكرة من جهة المصلحة، أما الكتابة فمن جهة الوجود برمته.

– الالهام: هو الاسم المستعار، والذكي، لهذه الآلية الغامضة التي تجعل الشاعر يمضي الى ورقته كمن يمضي الى حتفه،

وهي، بصفتها هذه، ليست جوهرا معزولا عن عالم الشاعر (هي ليست جوهرا أصلا، بل المحرك باتجاهه) بل أحشائية، تظهر مع ظهور الجسد وتضمحل باضمحلاله، ان موهبة وثقافة ومشروع الشاعر هي محددات هذه الفكرة التي تكون قوية وفاعلة بمقدار ما تكون محدداتها تلك، قوية وواضحة.
الحقيقة، انه لا يوجد ما يسمى: خارج الشاعر، سوى العالم الموضوعي، وهذا يتحول أثناء العملية الابداعية الى ذات، هي ذات الشاعر التي لا معنى لها، هي الأخرى، خارج يوتوبياه المتخيلة.

وفعت سـلام :

* لا يمكن حصر مصادر الكتابة الإبداعية؛ هل هي الخبرات الحياتية، الماضية والراهنة، وما يتعلق بها من ذكريات وأحلام وأوهام وإحباطات وثقافات متفاوتة متضاربة أحيانا، أم ماذا؟

والمؤكد أن الموروث الإبداعي يلعب دورا حاسما في تحديد التوجه الإبداعي. ولكن.. أي موروث؟ إنه موروث التمرد الإبداعي، والخروج على السائد المهيمن، سواء في ثقافتنا العربية أو ثقافتنا السابقة على العربية (الفرعونية، مثلا)، أو غير العربية عامة (ماياكوفسكي، رامبو، بودلير، بوشكين، ريتسوس، كفافي، نيرودا). فالذاكرة الابداعية انتقائية، لا تلتقي- أو لا تأتي- إلا بما يتوافق مع التوجه الإبداعي الراهن، حتى لو كان موغلا في القدم إلى حد النسيان على مستوى الوعي.

ولابد أن موقف المرء من راهنه الشعري، بالتوافق أو التعارض معه، وتصوراته عن دوره الابداعي، تمثل حافزا قويا في صياغة توجهه المتمايز وسط محيطه الإبداعي، ولجوئه إلى هذه الناحية أو تلك من منابع الشعر والرؤى.

لكن المؤكد أن الوعي- الذي يلعب دورا أساسيا في جميع العمليات الثقافية السابقة على الكتابة، كموجه أساسي- يتقلص دوره، لحظة الكتابة، لحساب اللاوعي وقوانين الذاكرة والحلم والتداعي الحر. إنها اللحظة الابداعية الفريدة التي يتخلق فيها نص جديد بلا محاكاة أو قالب سابق.

* من الذي يجعل القصيدة الشعرية، في النهاية، بهذه الهيئة والكمال؟

كأنه إعادة صياغة للسؤال المستحيل عن «ماهية الشعر» أو «حد الشعر». لعلها «الطاقة الشعرية» التي تختصر ما يسمى «الموهبة» والثقافة والجموح والوعي والطموح الإبداعي معا، أو هي خليط غامض منها جميعا، يتخطاها كلا على حدة، لا يمكن الإمساك به، أو تحديده، وإن أمكن معاينة آثاره المتجسدة في شكل «القصيدة».

لكن هذه القصيدة التي تمتلك «هذه الهيئة والكمال» ستظل هي حلم الشعراء أجمعين، ولن يصدق أحد- عاقل، بالطبع- أنه قد توصل إليها فعلا. سيحاولها، ويدفع عمره من أجلها؛ لكنه لن يصدق أبدا أنه قد بلغها. إنها «ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر». ولعل ذلك بالتحديد هو ما يحفز الشاعر إلى مواصلة البحث والسعي الى تجاوز ما سبق أن كتبه، وكتبه الآخرون.

الكتابة هي نتاج هذه المستويات وغيرها، تسعى إلى خلق واقع موضوعي آخر (القصيدة) يوازي ويتقاطع ويشتبك مع الواقع المادي، وينقده ويثور عليه. هي عالم يتجاوز العالم، أو هي حلم العالم ونقيضه الإنساني الذي يتحقق فيه الإنسان العاجز عن التحقق في العالم الموضوعي. عالم من أحلام تتحقق بالقوة- لا بالفعل- واحباطات وأفراح وجراح وهزائم وتطلعات، تتجسد في صور وأصوات وخطوط وأزمنة وتواريخ وأساطير ورموز وخزعبلات ومعارف لا تأتي من مصدر محدد يقيني، وتخلق مفارقة شعورية لا واعية في مواجهة الواقع الأرضي.

مثل هذه الكتابة- إن نجحت في ترميم الشرخ أو الجرح- لا تفعل ذلك سوى مؤقتا، بصورة عابرة، خلال الكتابة. وسرعان ما يعود الشرخ- أو الجرح- مرة أخرى إلى قسوته السابقة وحضوره الفادح. فالكتابة.. عزاء العالم وسلوانه. هي صرخة العالم في وجه القبح والألم والظلم والقسوة، احتجاجه على إهدار الإنسان في مملكته الأرضية واستباحته. إنها الحارس اليقظ على روح العالم.

لا أدري إن كانت فكرة «الإلهام» الرومانتيكية ماتزال صالحة للتفسير. لكن حوافز القصيدة وموجهاتها ليست معزولة عن عالم الشاعر، بل مستمدة منه، رغم غموضها واستعصائها على التحديد. وفي شكلها المجرد الأقصى، قد تبدو القصيدة صيغا وحركات «تشكل تراثا من الأصوات والرؤى والضفاف المتقابلة والمتضادة»، لكنها في جوهرها مواجهة مضيئة لظلمة العالم وصلفه، أقصد أن القصيدة يمكن أن تمثل عنفا مضادا جارحا لعنف العالم، لا رد فعل رخو إزاءه، يمكن أن تكون فضيحة له وكشفا ساما لجرائمه الدفينة السرية. إنها- بذلك- طاقة عنف وهدم وتخريب إيجابية، بلا تواطؤ أو مهادنة. ولا يتخذ هذا الدور شكلا معينا، فيما لا يرتهن بصيغة محددة واحدة.



اشتغال المتخيل في المسرح العربي

خيـــال المتخـــيل أو وهم كتابة المتخيل في المسرح العربي

عبدالرحمـــن بن زيـدان *

المتخيل رافد من روافد الإبداع المسرحي العربي:

يختزن النص المسرحي العربي في رحمه وفي تجاربه إمكانات قراءته وتفكيكه وفهم اشتغاله، كما يختزن في نصوصه أشكال المغايرة والاختلاف التي تعطي لأشكال بنائه صفات وخصوصيات هي أساس وجوده في هذه المغايرة حيث تنطق شعرية هذا الوجود برموز ولغات ومرجعيات تؤكد أن المسرح العربي في اختلاف أصوله ومرجعياته يسعى الى جعل حركيته وإنتاجيته مرهونة بمدى تحقيق مجموعة من الانزياحات عن الكائن والموجود والسائد لتفعيل دور الأنساق المكونة للكتابة الدرامية تفعيلا يمد جسور التفاعل مع كل التعديلات التي تعدل من معنى الكتابة، ومعنى المحاكاة، ومعنى المرجعيات في تكوين حوار النص المسرحي العربي، وبنائه داخل طقوسيته الخاصة التي لا تحيل إلا على حركيته الداخلية، وحياته التي هي كلام هذا التفعيل، وهي خطاب هذه الأنساق داخل لغتها الدرامية.

وإذا كان هذا الاختزان لا يبوح بسهولة عن الدلالات العميقة في النص المسرحي العربي المدعوم بثقافته المتنوعة، فانه قد يساعد على إعطاء القراءة معناها حين تستخرج الدرامي ومقوماته من الدلالات كبنية موجودة في بنية النص المسرحي، وتستوضح أشكال اشتغالها بعد أن استوت واكتمل بناؤها في بنية النص المسرحي.

ومن المقاربة المتأنية للنصوص المسرحية العربية، كظاهرة أدبية وفنية يغتني وجودها بمتخيلها وخيالها يمكن أن نؤكد ان هذه النصوص ظلت موزعة بين قبول السهل والعادي والمباشر لتبني خطابا واقعيا يريد أن يكون هو الانعكاس الآلي للواقع أو يكون ظلا له، أو يكون صدى لوجوده، أو أنها كانت نصوصا ميالة الى اتخاذ الاتجاه المعاكس للكتابة الواقعية فكانت تختار مغايرا تريد به أن تفك المسرح العربي من أسر القول الواضح والمعنى الثابت الذي يدور في فلك الواضح لبناء متخيل جديد يجدد امكانات تحقيق وجود مسرحي عربي يشغل بلاغة جديدة بمتخيل مبدع يتحرك في كل الآفاق واللغات والرموز والأساطير

* باحث وأكاديمي مسرحي من المغرب.

ليصبح المتخيل رافدا من روافد الابداع وخاصية من خواصه، وليكن كتابة جديدة لمعنى جديد في المتخيل الدرامي الذي يهب الحيوية المتجددة لهذا المسرح العربي، خصوصا وأن المتخيل والخيال ليسا نقيضين للمسرح وليسا مناقضين للكتابة الدرامية، انهما لغويا وفنيا وجماليا أصله وعمقه وأساس وجوده، بوجودهما تكون الحداثة المسرحية العربية متحركة، وأثناء توحدهما تكتسب الكتابة المسرحية شعريتها وطابعها الغنائي والدرامي المرتبط بالمضمون الأدبي تمشيا مع الحساسية الأدبية والنقدية السائدة في الوطن العربي.

إن المتخيل يسجل في متخيله الدرامي رؤية درامية تعطي المبرر الحقيقي للحياة في المسرح، وفي الخيال، وفي معنى الوجود، لأنه متخيل مسرحي ينبع من عمق الرؤية العربية للعالم ولواقع المجتمع العربي الذي يحفز الكتابة المسرحية على الانفتاح على جل أشكال الكتابة المسرحية الغربية الحديثة التي تجعل المتخيل المسرحي العربي في النص المسرحي يعيش عمقه وتشعبه وتجريبيته التي تميزه عن الكتابة الساكنة المسطحة، وهو ما يجعل مستويات التخييل، ومستويات الخيال في النص المسرحي العربي، تتباين في النتاج المسرحي العربي، وتجعل كل دراسة نقدية لهذا المتخيل، تتوجه بالضرورة الى دراسة خصوصيات الظاهرة الأدبية، كلغة لها عنصر بنائي تقوم عليه، وعلى اللغة المنطوقة، كما ان هذا المتخيل يظل محكوما بالذوق الجمالي وبمستوى ادراكه وتمثله في كل مرحلة من المراحل التي يمر بها المجتمع والأديب والكاتب المسرحي.

وفي انتقاء أهم مبرر يعطي لهذا المتخيل امكانات اشتغاله، يظل المسرح في علاقته بهذا المتخيل، يحمل امكانية ايجاد اللحظة الحقيقية في ذاته، في سياق التبدل الثقافي الذي يعرفه الوطن العربي، وفي سياق التحول الذي يختار به الكاتب المسرحي العربي اللمسة الاسطورة، ويحيا عمق التراث العربي والإنساني، كي يجلب إلى القوانين اللغة المسرحية، قوة ابداعية تدعم اشتغال هذا المتخيل، وترمي به الى أقصى درجات الوعي بجدواه وفعاليته في وضع مسافة بينه وبين النص الواقعي، باعتبار أن هذا النص، يعد رافدا من روافد السلطة في الواقع وفي المؤسسات المسرحية القائمة. إن للمتخيل دورا فعالا في قلب العلاقات بين الكتابة ومتقبلها، وفي هذا يقول بيتربروك: (إذا لم تجعل المسرحية نفقد توازننا أصبحت الأمسية كلها فاقدة التوازن).(١)

هنا لا يتعلق فقدان التوازن – هذا– بالعرض المسرحي فقط، بل يتعلق– أيضا– بالحياة الأولى للعرض متمثلة في النص الدرامي المكتوب. إن هذا النص الدرامي يؤسس ملفوظه الأدبي، أما نص العرض، فتتمظهر فيه الإرشادات المسرحية التي كانت فيه في فرجة تصير نصا يشتغل بذاته بعلاقات تحكم المتغيرات الفنية التي يعرفها المسرح العربي.

ومن أجل رسم أشكال اشتغال المتخيل في المسرح العربي نرى أن أهم مسلك يتحقق به هذا الرسم هو الحديث عن مفارقات هذا الاشتغال في سياق التحول الذي عرفته أشكال الكتابة المسرحية العربية في المستويات التالية:

١ – سكونية المتخيل وسكونية الحوار.

٢ – البحث عن مصادر تركيب جديد للمتخيل المسرحي.

٣ – خصوصيات اشتغال المتخيل في النص المسرحي العربي.

سكونية المتخيل وسكونية الحوار:

ما تزال الكتابة المسرحية العربية تفتقد امكانات تحيين بنياتها وتفعيل متخيلها الدرامي أثناء انجاز النص المسرحي، أو أثناء انجاز العرض، وهو ما كان ينعكس مباشرة على سرد أحداث تصبح ساكنة في شكل الحوار وهيأته، وفي شكل المحاكاة التي تنطلق من التصورات الجاهزة ومن الاقتباس المقلد، ومن الاحالة شبه المباشرة على المرجع أو المراجع أثناء المحاكاة. هذه المحاكاة التي ظلت تقبض على الانتاجية المسرحية العربية وتوجهها نحو إعادة ما قيل وما كتب وما سطر، مما كان يضيع كل سمات الابداع المبتكر في النص المسرحي، وكان يحافظ على رتابة الأحداث في تخييل كان يعيد تخييلا موجودا لا يعطي للكتابة التي تتبعه وتقتفي أثره سوى الهدوء والاستكانة. وتظهر سكونية هذا المتخيل في الجوانب التالية:

– أثناء التعامل مع المتخيل الموروث لا نجد شعرية تركيبية تركب عالما جديدا يقوم على كثافة العلامات وعلى تقنيات الأداء أثناء العرض المسرحي. إننا لا نجد سوى تكرار الأنساق السابقة في «متخيل» النصوص.

– في رتابة الأحداث، صار النص المسرحي العربي واضح المعالم والخطاب والعلاقات، بنياته منظمة تنظيما صارما يحد من اتساع الرؤية، لانه نص ينطلق من نظام سابق، ومن تنظيم جاهز لا يستطيع تطويره وتجاوزه بحساسية مرهفة تتحسس نتوءات المتخيل في خيال تنتجه حركية وفاعلية التجاوز والاختلاف.

- بهذا الوضوح كان المسرح العربي يأخذ ويقتبس، ولا يراوح مكانه ليحلم بتجاوز الكائن لاجراء تواصل معقد مع علامات جديدة تجعله يسافر، ويتصرف بحرية في الصور المحسوسة والمعاني الجزئية لمرافقة عملية الكتابة بمتخيل قوي يخترق به المسافات الرمزية التي تفصله عن مرجعيات كتابته.

- لقد كان هذا النوع من التجريب محكوما بالمحاكاة دون تجاوز برودة هذه المحاكاة لتحويل المتخيل من وجود الى وجود، ومن رمز الى رموز، ومن معنى الى معان، أي تجاوز النظريات المسرحية المتداولة بكل مقوماتها التأليفية والفرجوية، والانتقال من محاكاة متخيل الحكاية الى متخيل العلامة، أو الانتقال الى ما يسميه عبدالقاهر الجرجاني بـ«الكذب البارع».

لقد ظهر شكل هذا المتخيل- بشكل قوي- مع بدايات المسرح الشعري ثم مع المسرح الواقعي، وصار المضمون الحقيقي في هذا الشكل هو الوضوح الدلالي والرؤية الواقعية؛ ولم يتمكن المسرح العربي معها من تأسيس مختلفه إلا بعد بداية مرحلة الهدم والاعلان عن بناء المختلف، وهو ما رسم لهذا المسرح مسارب جديدة حفزت المسرحيين العرب على البحث عن متخيل بديل وخيال يكون سمة الحساسية الجديدة في المسرح العربي.

البحث عن مصادر تركيب جديد للمتخيل المسرحي:

عندما ارتقى وعي الكتاب المسرحيين العرب بمعنى المحاكاة بأنها (تخيل للمعنى في الحوار الدرامي)، وأن الكتابة المسرحية (محاكاة وتخيل)، بدأت درامية دراما المتخيل تتحقق، وبدأت تنتج قولا متخيلا لا يقوم على التشبيه والمحاكاة، وبدأت القيمة الفنية للانزياح تؤسس علاقات جديدة بين اشتغال المتخيل وما ينتجه هذا المتخيل في سياق درامي يمثل فيه المتخيل قوة درامية خلاقة تدفع بمكونات النص المسرحي كي تجمع وتتمثل وتفكك وتركب المتنافرات وتغرب العادي والمألوف.

لقد صارت الكتابة الدرامية خدعة فنية تموه ما هو كائن، وتبحث عن ولادات جديدة ومخاضات جديدة لا تحاكي ظاهر الأشياء، ولا تهتم بالحقيقة، وانما تولي عنايتها بما يشبه الحقيقة لمعرفة الماهيات المعقولة والأزلية في الوجود الإنساني والتي تعجز الكتابة العادية عن ادراكها أو كتابتها.

ومن الأسباب الموضوعية التي حفزت المسرح العربي على البحث عن مصادر تركيب جديد للمتخيل المسرحي، هو فتح المجال أمام المعاني الفلسفية والصوفية كي تقرب هذا المتخيل مما هو تاريخي وواقعي وسيكولوجي وأسطوري وتراث شعبي وذاكرة جماعية، كعوامل مساعدة على فهم العالم- أولا- ثم كعامل مساعد يساعد على استثمار مكونات هذا المتخيل- ثانيا- في أرقى أشكاله وبنياته في حوار النص، وتوظيف المتخيل في أقصى الأبعاد الفلسفية والوجودية للتعبير عن العلاقات الجديدة بين الإنسان والعالم، وبهذا تصبح الفلسفة عنصرا هاما في طرح سؤال الكتابة وبناء الرؤية في النص المسرحي.

إن العلاقة بين الفلسفة والمسرح علاقات تفاعل جدلي بين فعل الكتابة وضرورياته، وحضورها في هذا السؤال ليس مسألة عرضية، إنها كما يرى محمد مصطفى القباج: (أمر جوهري، لأن الحياة التي تمد المسرح بأحداثه، وبشخوصه وأفعاله هي الحياة المثيرة للتفلسف والتأمل.. إن الفلسفة والمسرح تمظهر للواقعي، وحين نقول تمظهرا أو إظهارا للواقعي نقصد أيضا انهما تمظهر للحياة الانسانية، الفلسفة من خلال نص معقلن، والمسرح من خلال نص متخيل).(٢)

لقد كانت الفلسفة- ورغم قلة اهتمام الكتاب العرب بها- المحفز الأول الذي جعل دهشة المخيلة مليئة بالتأمل وبالمعاني الفلسفية، وجعلت المؤلف المسرحي بنصه الدرامي، النواة الأولى للمتخيل الذي يبقى من إبداعه، أما المخرج فهو المبدع الثاني الذي ينجز خياليا وجماليا الولادة الأولى للنص في عرض به يتمظهر عمله في نص مستقل بذاته وبعناصره وبعلاماته.

هذه الدهشة هي التي وضعت الكتابة المسرحية العربية في خضم تناقضات العصر والعالم والإنسان، وهي التي دفعت بالكتابة كي تبحث عن إمكانات تحديث البنيات الحكائية السردية في حوار النص وخطاباته المحملة بالطاقة المتجددة التي تسعى الى احتواء واستيعاب قلق العصر وتحولاته.

بهذا البحث عن مصادر تركيب جديد للمتخيل المسرحي العربي، صارت تتعدد وظيفة هذا المتخيل في عدة مستويات أهمها:

- فك الرموز المستعصية في عالم الكتابة النصية.
- جعل المسرح يسير نحو ذاته ونحو امكاناته الخاصة لتطوير بنيات القول والرؤية وبناء الشخصيات فيه.
- وضع الكتابة المسرحية في العالم الذي يحيا فيه الكاتب لفهم العالم وتغييره لا تفسيره.

ومن هنا ساير المسرح العربي- وهو يؤسس متخيله في الكتابة الجديدة- ما كان يحققه الغرب ثقافيا وفكريا (تحت تأثير ما

تزخر به الحياة المعرفية في ميادين الفلسفة والعلوم والفنون، وما يتفاعل داخل الساحة المسرحية شبيه بما يتفاعل داخل الساحة الفلسفية والعلمية وفنون العمارة والموسيقى والرسم، فكل جديد في العلوم الانسانية أو الاجتماعية أو الموسيقية ينعكس على الابداعات المسرحية، وكل التطبيقات لنتائج الأبحاث في مجال العلوم الطبيعية أو الرياضيات او علوم الأحياء تجد صداها في الآداب والفنون).(٣)

والسؤال الملح الذي يعلن عن سؤاله بحثا عن امكانية وجود تفاعل بين اشتغال المتخيل وبين المسرح العربي هو السؤال التالي:

- متى بدأ المتخيل في المسرح العربي يمارس طقوسه في كتابة النص المسرحي العربي؟

إذا كانت هنالك مسافات واضحة تفصل بين الاشتغال بالمسرح العربي والفلسفة والعلوم الإنسانية بالشكل الذي نجده في أوروبا، فان مجموعة من الكتاب المسرحيين العرب الذين عملوا على تقليص مسافات التعامل مع هذه العلوم، فاجتهدوا في وضع المتخيل واشتغالاته على محك التجربة والتجريب المسرحيين، وهو ما ظهر في كتابات عز الدين المدني وصلاح عبدالصبور ويسري الجندي وعبدالكريم برشيد وسعدالله ونوس في مسرحياته الأخيرة، حيث ظهر المتخيل وتبلور في شكل جديد ارتبط بالبحث الدؤوب عن تقنيات حديثة بها أرادوا تحويل المسرح العربي من الاهتمام بالوهم الى الاهتمام بابداع المتخيل أثناء اشتغاله المختلف على شكله الجديد، وهو ما أكده عبدالكريم برشيد قائلا: «إن الاحتفالية لا تفصل الصناعة المسرحية عن كل الصناعات الأخرى، ولا تعزل الأسس النفسية والذهنية والروحية والتي يمكن أن يكشف عنها التنظير الفكري والأسئلة الفلسفية الحقيقية، كما أنها لا تفصل المحتفل عن محيطه الجغرافي أو العمراني، والفعل المسرحي- لديها- يقوم على التلاقي وليس على التلقي، ويقوم على اللقاء وليس الإقصاء، لقاء الذوات ولقاء الفنون المحتفل بها».(٤)

من هذه التركيبات المتناقضة في الأشكال المتعددة للمسرح الغربي- فلسفيا وفكريا وفنيا وموسيقيا- بدأ متخيل المسرح العربي يعلن عن وجوده، وصار هذا المتخيل لا يمثل المضمون الحقيقي للمسرح العربي، بل صار الشكل فيه يمثل حقيقة هذا المسرح، خصوصا حين بدأ في اجراء تواصله المعقد مع الكتابة بالعلامات، معلنا رفضه كل متخيل جاهز، وكل بنية كرونولوجية منطقية تفسيرية تفسر الموجود وتبرر وجوده، وتبرر هيمنته على كل أشكال الكتابة الأخرى.

من هنا بدأ الالحاح على الدعوة الى خلق تماسك داخلي لهذا المتخيل في الدراما العربية، تماسك تؤسسه لغة النص، لا اللغة المهربة الى النص، وهو ما تسميه الاحتفالية بـ(الصناعة المسرحية). التي ترفض أثناء اشتغال المتخيل الشخصية النمطية والحبكة النموذج، والحل السعيد البارد، وهو ما حول المتخيل المسرحي العربي في بحثه عن كينونة مستقلة بخصوصياتها داخل النص الى تقنية في الكتابة، وتحول الى فلسفة تكشف الغائب عبر الحاضر في الرؤية وفي التنظير وفي المحكي الحلمي في النص الدرامي الذي لا يشبه إلا ذاته وهيأته.

من هنا كان التراث العربي، وكان المتخيل التراثي الجماعي والإنساني معينا لا ينضب ولا يجف للمسرح العربي، وكان متخيله مادة أدبية وتاريخية وأسطورية يتم تحيينها لميزتها المتمثلة في ثرائها وغناها، من هنا جاء توظيف تقنيات ومتخيل قصص «ألف ليلة وليلة» و«وخيال الظل» لتحرير الكتابة والحوار والراوي من أسر السير الخطي للأحداث.

وعلى الرغم من اكتساب هذا المسرح هذه المكتسبات الهامة أثناء بحثه- هذا- عن متخيلاته الخاصة، فان نقل أصول المسرح وأصول المتخيل كما هي، وادراج هذه المكتسبات في التركيبات المتناقضة التي يبحث عنها الكاتب المسرحي العربي، تبقى علامات بارزة في هذا البحث الذي يتحدد في المسالك التالية:

١ - البحث عن متخيل مسرحي عربي يشتغل على شمولية الرؤية للانسان والعالم والدراما.

٢ - البحث عن بوليفونية شاعرة لهذا المتخيل تضم كل التناقضات المجتمعية.

ومن البحث عن المتخيل الجديد المؤدرم، بتقنيات جديدة في الكتابة المسرحة، بدأت تبرز خصوصيات اشتغال المتخيل المسرحي العربي داخل كل التناقضات التي تحكم المبدع والمسرح لانتاج هذا المتخيل في النص الأدبي.

خصوصيات اشتغال المتخيل في المسرح العربي:

يرى فولفجانج ايزر (أن النص الأدبي مزيج من الواقع وأنواع التخييل، ولذلك فهو يولد تفاعلا بين المعطى والتخييل. والمعطى هنا هو عناصر الواقع، أما ما يتولد عن هذا التفاعل فهو ما يسمى بالخيال، أي ذلك الشيء الذي نستطيع رده لا إلى الواقع

ولا الى التخييل. والتمييز هنا بين التخييل (الذي هو إجراء تقوم به اللغة داخل النص بين الخيال هو نتيجة اضافية تحصل عن تفاعل العناصر الواقعية مع الاجراءات التخييلية له أهمية قصوى في فهم هذا التصور الجديد للنص الأدبي). (٥)

ويمكن أن نتبنى هذه العلائق التي تنتج النص الأدبي في أبعاده المتعددة كما قدمها ايزر، وذلك للاعتبارات التالية:

١ - لأن الاهتمام بكتابة النص المسرحي العربي بدأ بالمتخيل اللفظي في الحوار الذي هو مادة أدبية توازي الارشادات المسرحية في النص.

٢ - لأن النص الدرامي بدأ يستمد صلاحيته وعمقه وأبعاده من العلاقات والانساق اللغوية داخل نصية، فصارت شعريته في التمسرح تقوم على شعرية الاستعمال اللغوي والأسلوبي مما صار معه توليد التركيب الجديد للنص ممكنا بجديده الذي لم تألفه الكتابات السابقة، الكتابات التي كانت محكومة بمرجعها الذي لا تفارقه ولا تغادره.

باشتغال المتخيل في هذه الكتابة على عناصر الواقع و«التخييل» و«الخيال» بدأ المتخيل المسرحي العربي يشتغل في كتابته على حتمية اختراق المسافات الرمزية التي تفصله عن مرجعيات كتابته، وبدأت هندسة النص تتغير وفق الاختيارات الجديدة التي أملتها العلاقات الجديدة التي صارت تتفاعل مع المسرح، وكنتيجة لهذا الاختراق لم يعد النص المسرحي يحظى بأهمية بالغة على حساب ما هو فرجوي واحتفالي كما كان في السابق. لم تعد الحقيقة أو الواقع إلا ما يوحي به النص وليس الواقع. من هنا صار هذا النص بمتخيله متميزا بـ:

- إن النص الحواري صار يختفي لصالح العرض المسرحي أو النص التحتي كما تحقق ذلك في تجربة مسرح الصورة في العراق مع الدكتور صلاح القصب، أو مع تجربة المسرح التونسي الذي جعل من العرض مجالا لاشتغال المتخيل.

- إن المتخيل المسرحي العربي أوجد تقنيات فنية لا تنقل ولا تكرر، بل تكشف وتبتكر وتستبدل بعض مكونات المرجعيات الغربية بما يناسب المفاهيم والتقاليد العربية حتى يدخل النص المسرحي في وفاق مع المتخيل العربي، وهو ما بدأ به توفيق الحكيم في مسرحه الذهني، وتبع نهجه نعمان عاشور وقاسم محمد وعبدالكريم برشيد ومحمد مسكين وعزالدين المدني وجواد الأسدي وعوني الكرومي ورياض عصمت بأشكال مختلفة.

في هذا النوع من الاستبدال الشاعر بدأت تكمن قوة التجديد والتجدد والاستمرار والمعرفة بحقيقة الممارسة المسرحية الجديدة، سيما بعد أن شرع المسرحيون في الاهتمام بالإنسان كعنصر فاعل ومنفعل ومؤثر ومبدع يعيد صياغة هذا المتخيل وفق الاكراهات التي يحياها في اشتغالاته.

وفي رحابة الاهتمام بهذا الاستبدال القصدي الذي يراعي وجود الانسان في كل التبدلات والتغيرات التي يعرفها العالم أعلن عبدالكريم برشيد عن قيمة هذا الوجود قائلا: (إن الانسان في النهاية هو كائن تاريخي، كائن لا يمكن فهمه إلا من خلال وضعه في اطاريه الزماني والمكاني، وفي إطار شبكة من العلاقات التي تربطه بالمفاهيم الفكرية وبالأنساق المعرفية وبالمنظومات الجمالية المختلفة، فبدون هذا التواجد في الواقع والموروث وفي الحاضر والتاريخ، وفي المحسوس والمتخيل وفي الوهم وفي الحقيقة، فإن الإبداع - أي إبداع - لا يمكن أن يكون حقيقيا وفعالا ومنفعلا بالواقع في شموليته وعموميته، الواقع التاريخي بما فيه، التراث الشعبي، والواقع اليومي بكل حمولاته المعرفية والجمالية والسياسية والأخلاقية) (٦).

بوضع الإنسان في بقعة الضوء المسرحي المتخيل، تأكدت أهمية التفاعل بين المعطى الواقعي والمتخيل، وتأكدت - أيضا - مواقع المتخيل في مستواه الشاعري والرمزي والحلمي ليس باعتبار الكتابة المسرحية تخدم مواضيع خارجية غريبة عن مواد ومكونات النص، بل باعتبارها هدفا في ذاته، بدون غاية وبلا هدف.

إن النص المسرحي لم يعد له وجود إلا في وجود حقيقة النص الأدبي، ولا وجود للواقع إلا داخل العمل الأدبي، ولا مجال للمقارنة بين واقع النص وحقيقته والحقيقة المرجعية له، ذلك أن لكل من الواقعين منطقه الخاص وقوانينه التي تحكمه، وهو ما تحدث عنه إيزر قائلا: (إن العلاقة الثلاثية بين الواقعي والتخييلي والخيالي شيء أساسي بالنسبة للنص الأدبي، ومن هذه العلاقة يمكننا أن نستخرج الطبيعة الخاصة للفعل التخييلي. وكلما انتقلت العناصر الواقعية إلى النص أصبحت دلائل لشيء آخر. وبالتالي دفعت لتنسلخ عن تحديدها الأصلي).(٧)

لقد غيرت هذه العلاقات كل الاشتغالات التي كانت توجه عملية التخييل في المسرح العربي، وبات ضروريا أن تغيير متخيل المسرح العربي لا يتحقق إلا إذا أثمر معاني تخييلية غزيرة تعطي للمعنى سعته في التصوير ورحابته في الإيحاء والدلالات بصور

ذهنية يخلقها الحوار بالألفاظ، ويخلقها المخرج بحضور الممثل أثناء العرض.

لقد تدفقت إمكانات جديدة على المتخيل المسرحي العربي فجعلته ينتقل من مرحلة الصمت الى مرحلة البوح بجديده ومغايره، وهو المغاير الذي يتحدد على الشكل التالي:

١ – الإحالة على عالم ايحائي متخيل بحوارات تتوزع على علامات ورقية حسبما تقتضيه الكتابة الدرامية والسينوغرافية الجديدة لادراجها ضمن الجانب المتخيل في النص الدرامي.

٢ – صارت «الشخصية» بهذا المعنى مرتبطة بنسق لساني ينتمي الى التمظهر الخطابي، وصارت تدخل ضمن النحو النصي أو النحو السردي للنص في الحوار. ومن هنا لم تعد «شخصية» ثابتة أو كينونة قارة بصفات جامدة؛ بل غدت هذه «الشخصية الورقية» تتحدد انطلاقا من مساهمات في الحدث المتخيل، أي كفاعل سردي وكوحدة معجمية تأتي اهميتها من وظيفتها ومن دخولها في سحر الكتابة وسحر الدال وهو يعيش نشوة ولذة الكتابة. وهذا ما نجده في مسرحيات عبدالكريم برشيد أثناء بناء هذه «الشخصيات» (ابن الرومي– المتنبي– أطلس– عطيل– امرؤ القيس– عنترة– شهرزاد– لونجة– فاوست)، أو نجده في مسرحيات صلاح عبدالصبور (الحلاج، ليلى، المجنون) او في مسرحيات خالد محيي الدين البرادعي.

إن التوافق بين الايقاع الخيالي وإيقاع الحوار هو الذي حول المتخيل من موضوع الى تقنية في الكتابة، وتحول الى فلسفة تقوم على تجريد التجريد حتى أثناء العرض وأثناء التمثيل الذي صار فيه الممثل أساس العمل الدراماتورجي، لأنه هو المسؤول الأول عن ترجمة العلامات المسرحية إلى دلالات مرئية ومسموعة، إنه العلامة التي تندمج مع القدرات التشخيصية لتكشف عن مدى قدرتها على مغادرة الـ«أنا»/ الواقعي للاندماج في الآخر الخيالي الذي هو الشخصية المتخيلة كمكنون نصي يلعب وظيفة محدودة أو غير محدودة داخل العمل الدرامي في العرض المسرحي.

بهذه الخاصيات توزع اشتغال المتخيل في النص المسرحي العربي على منحيين اثنين، الأول يعمل فيه الكاتب المسرحي العربي على توفير شروط أدبية وفنية لابداع هذا المتخيل، أما التوجه الثاني فهو الوهم الذي يتوهم أنه ينتج متخيلا أو خيالا، وطبعا هنالك بون شاسع بين الوهم والخيال وهو ما وضع له حدودا وفواصل خلدون الشمعة حين قال: (الوهم في الأدب هو القطب المقابل للخيال. وهو حالة ميكانيكية تعتمد أضغاث الأحلام أساسا في توليد الصور، بينما الخيال خلاق ومبدع يستمد عناصره من الواقع، يركبها تركيبا جديدا. الوهم قدرة على الاختلاق وأما الخيال فقدرة على الخلق. ولهذا فليس صحيحا أن الوهم حالة تنتمي الى الفئة نفسها التي ينتمي إليها الخيال. كما أن من الخطأ القول بأن الخيال مرحلة متقدمة من الوهم أو أنهما الدرجة الدنيا والدرجة العليا لقوة واحد).(٨)

خيال المتخيل – إذن– ظاهرة بدأت تتأسس في المسرح العربي، في نصوصه وفي أشكال كتاباته وفي عروضه واحتفالاته، أما وهم كتابة المتخيل فهو السائد في الكتابة التي لم تتحرر بعد من تلميع صورة الوهم في كتابة تدعي ابداع متخيلها، وتزعم أنها تبني دهشتها وغرابتها، وهو ما تعكسه بعض الظواهر الكتابية في الممارسة المسرحية العربية.

– كيف يشتغل المتخيل في النص المسرحي العربي؟

– كيف يتكون الوهم بكتابة المتخيل في بعض النصوص المسرحية؟

هذان هما السؤالان اللذان يمكن بهما مقاربة كثير من النصوص المسرحية لرصد خيال المتخيل فيها أو كشف وهم كتابة المتخيل فيها.

المراجـــع

١ – بيتربروك: النقطة المتحولة، أربعون عاما من استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبدالقادر، عالم المعرفة ١٥٤، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ص٨٥.

٢ – محمد مصطفى القباج: من قضايا الابداع المسرحي، الطبعة الأولى ١٤٢٠– ٢٠٠٠ مطبعة النجاح الجديدة ص٢٦.

٣ – المرجع نفسه ص١٩٢.

٤ – عبدالكريم برشيد: كتابات على هامش البيانات، مطبعة فضالة ١٩٩٩ ص١١٠.

٥ – حميد لحميداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي) مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الأولى ص١٤.

٦ – مجدي فرج: محاورات في التجريب، حوار مع عبدالكريم برشيد. المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨. ص٧٧.

٧ – فولفجانج ايزر: التخييلي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية. ترجمة د. حميد لحميداني– د. الجيلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء. الطبعة الأولى ١٩٩٨م. ص٩.

حــوار مـع
أحمد الفلاحي

إنه عاشق الكتب جاء من «وادي نام» بالمنطقة الشرقية من عمان، معطرا بطيبة القرية ونسمة روحها الهادئة، كرمه ينافس ثقافته العميقة، يعتبر الأب الروحي للمثقفين العمانيين، ومحور اتجاهاتهم الأدبية، والينبوع الذي يسقيهم التشجيع الدائم، كثير الغيرة على ثقافة وحضارة بلده. هو صندوق حكايات عمانية، حينما تجلس إليه وتسمعه وتناظره وتجادله لا تعبأ بالساعات الطوال التي تتحول إلى رصيد ثقافي وتاريخي تحتفظ به. إنه عاشق الكتب، الأستاذ الأديب أحمد الفلاحي يحكي لنا بعض سيرته مع الثقافة والأدب.

أجرى الحوار : **يحيى سلام المنذري***

✽ الطفولة هي المكون الأول لحياة أي إنسان، وهي نبع أنهاره وشخصيته وتحولاته فيما بعد، فهلا حدثتنا عن نشأتك الأولى، طفولتك، صباك، بداية تشكيل وعيك؟

✽ ولدت في بلدة «بطين» وهي قرية زراعية صغيرة تحيطها الجبال والوديان وتكثر في وديانها البعيدة غابات الأشجار البرية المألوفة في البراري العمانية كالسدر والغاف والراك والأثل والشوع والسمر والسرح وغيرها. وهي واحدة من تسع قرى صغيرة يتضمنها «وادي نام» ولا تبعد المسافة كثيرا بين كل قرية وأخرى بل كلها في حكم الجارات المتقاربات.

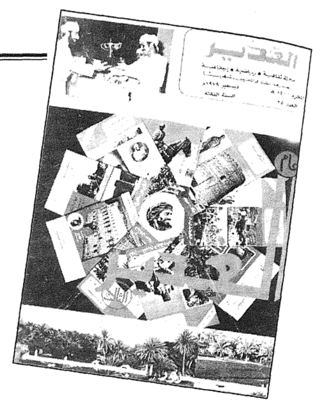
كانت هذه القرية يوم خرجت إلى الحياة تعاني شدة الجدب ونقصان الماء وانقطاع الفلج عن التدفق مما أدى إلى موت النخيل والأشجار واضطرار أغلب السكان للهجرة إلى مناطق أخرى في عمان أو إلى شرقي إفريقيا وبلدان الخليج، ولم يكن بقي من أهل القرية عندما بدأت أعي سوى قلة قليلة، وكان من هؤلاء الباقين جدي الذي كنا نعيش في كنفه، حيث كان هو كبير القرية ومرجعها وإنسانها الأوحد وموئل أهلها ومقصد زائريها، وكان متدينا قارئا للكتب له اهتمام بالأدب والتاريخ بالإضافة إلى ثقافته الدينية العالية وكان بيته ممتلئا بالكتب المختلفة من شتى صنوف المعرفة. ومن نماذج الكتب التي تركها وبعضها موجود حتى الآن كتاب «شرح النيل» في عدة أجزاء وكتاب « قاموس الشريعة» في عدة أجزاء و«هيمان الزاد» و«مشارق الأنوار» و «طلعة الشمس» و «جوهر النظام» و«أرجوزة الصايغي» و «تحفة الأعيان» و « قصص الأنبياء» «

* كاتب من سلطنة عُمان.

والجنة في وصف الجنة» و «السيرة الجامعة» وأجزاء من «بيان الشرع» و «القاموس المحيط» و « إحياء علوم الدين» و «الجامع الصحيح» وشرحه في جزئين يحتويها مجلدين ضخم و«مختار الصحاح» وكتب أخرى متنوعة بعضها مخطوطة وأكثرها مطبوعة في الهند أو في مصر أو في مطبعة السلطان برغش في زنجبار.

كنت في السادسة من العمر حينما توفي جدي ولم أعد أذكر اليوم شيئا من ملامحه سوى قامته الطويلة وعمامته الدينية البيضاء وجلسته الصباحية يتدفأ على الجمر الموضوع في «كانون» أمامه ملتفا بعباءته الصوفية السوداء « المنسول» وبقربه كتاب يطلب من والدتي أن تقرأ له منه، نظرا لضعف نظره خاصة داخل الحجرات في ساعات الصباح على الرغم أننا كنا نراه يقرأ في أوقات الظهر والعصر في السبلة أو في المسجد في كتاب أو مصحف محمول على مرفع خشبي يوضع بين يديه.

كنت أذهب للجلوس بقربه ومصافحته وكان يلقنني بعض الكلمات المتعلقة بالتوحيد ويحفظني بيتا من الشعر، ويستمع مني إلى قصار السور التي كنت حفظتها. كان هذا الجد هو الشخصية الأولى ربما التي انبهرت بها في باكر طفولتي مع ما تراكم بعد ذلك من حديث لم يكد ينقطع في البيت والقرية كلها لسنوات طويلة بعد مماته عن مزاياه العالية وفضله وكرمه ونبل أخلاقه ومكانته الجليلة بين الناس وحكمته ومعارفه الواسعة والأنوار التي تكررت مشاهدتها على قبره، لم يكن في بيتنا رجال يوم توفي جدي فقد غادر أبناؤه الأربعة منذ زمن بعيد، ثلاثة إلى أفريقيا وكان أبي أحدهم، والرابع إلى منطقة الخليج سعيا وراء الرزق، وقد بدأت أعي دون معرفة والدي الذي قيل لي أنه غادر بعد عام من مولدي وبعد أربعين يوما من مولد شقيقتي، وكانت هناك بالإضافة إلى والدتي خالتي الكبرى وجدتي لأمي وجدتي لأبي وبعض الأمهات الأخريات من نساء الأسرة، وقد تولت والدتي رعايتي والإشراف الكامل على تربيتي وتعليمي وكانت شديدة لا تتساهل وكانت تقرأ وتكتب شأنها شأن كل أفراد أسرتنا الذين كانوا يجيدون القراءة والكتابة رجالا ونساء، وتلك في الحق سمة لأغلب أهل قريتنا حيث لم يكن سوى القليل منهم من لا يحسن الكتابة أو القراءة، وبفضل حرص أمي ومثابرتها استطعت الانتهاء من ختم القرآن وأنا في سن السابعة ثم بدأت تعليمي الكتابة وتدريبي على قراءة بعض الكتب مثل «تلقين الصبيان» و «الجامع الصحيح» و«نونية أبو مسلم» وكانت مطبوعة بطريقة تشبه طباعة القرآن في المطبعة البارونية في القاهرة، بالإضافة إلى دفاتر مخطوطة بخط نسخي جميل تحتوي على قصائد متنوعة معظمها عمانية تنتمي لعصور مختلفة، ومنها لبعض أجدادنا الراحلين وأخرى لشعراء من قريتنا أو من المنطقة ومن بينها أراجيز تتحدث عن أسفار ورحلات في مناطق عمان أو في خارجها. وفي الأمسيات كانت الجارات وصديقات أمي يتجمعن وتقوم هي بقراءة كتاب قصص الأنبياء المسمى «رائس المجالس» أو كتاب «دلائل الخيرات» أو «الجنة في وصف الجنة» أو كتاب «السيرة الجامعة» وتبكي النسوة حينما يجيء ذكر وفاة النبي صلى الله عليه وسلم أو ذكر حروب الصحابة ومعركة -النهروان- وقصة الإسراء والمعراج ووصف الجنة والنار، وحينما تأكدت أمي من قدرتي على قراءة تلك الكتب والمخطوطات أوكلت إلي مهمة قراءة السهرة لصديقاتها وكنت أحلم بشوق لذلك، وكم من مرة حاولت لفت انتباهها إلى قدراتي وما كدت أصدق حينما جربتني ظهيرة ذات يوم واطمأنت لمستواي وأنبأتني أن هذه الليلة ستكون ليلتي، وأخذت أدرب نفسي وأعد العدة لتلك اللحظات المهمة وفي المساء كانت أمي وسط صديقاتها تقوم بطبخ قطع «الفندال» على موقد الجمر الذي يتوسط الجلسة «الصريدان» ثم تعد القهوة في الموقد ذاته وهي مصغية لهذا الصغير الذي يصدح بصوته مترنما بقصيدة «المحل» لجدي الأكبر وقصيدة «زنجبار» لابنه جدي الأصغر عم والدي، ثم قصيدة «النونية» لأبي مسلم في اليوم التالي أو قصيدتي «فتح الرستاق» و «فتح نخل» لابن شيخان في يوم آخر، وقصائد «التوبات» وهي عدة منها «توبة النبهاني» و «توبة الستالي» و «توبة أبو مسلم» و «توبة المر بن سالم الحضرمي» في ليال تلت، وفي الوقت الذي كنت فيه أغرد بحنجرتي الصغيرة بتلك المنظومات مسجعة منغمة كانت النسوة ومنهن جدتي يصغين مبهورات لهذا الصبي الصغير الذي تمكن من القراءة على هذا النحو ومع إصغائهن كن ينشجن بالبكاء متأثرات بما يسمعن دون أن يفقهن في الغالب معنى الكثير منه، وكانت الوالدة تقوّم أخطائي وهي لا شك فخورة سعيدة بنجابة ابنها وبنجاحها في



تعليمه وإيصاله لهذا المستوى الذي لا يبلغه في نظرها إلا القلائل من أقرانه في عمره ولم تكن السهرات كلها للقراءة بل كان بعضها لرواية الحكايات الغريبة عن السحرة والجن والشياطين وعن أخبار بعض الماضين من الأجداد أو من الصالحين أو حكايات معارك وبطولات وأشخاص من الشجعان الخارقين وحكايات كثيرة أخرى متنوعة تقصها بعض النساء الحافظات لمثل تلك القصص المثيرة.

كانت الكتب بأغلفتها الفخمة وبتجليدها الفاخر تثير اهتمامي كلما رأيت والدتي تقلب بين يديها صفحات واحد منها وكنت أشتاق للإمساك بها وتقليبها ومعرفة سرها وخباياها وقد شجعتني أمي بعد أن أثبت أنني أحسن القراءة أن أقرأ في بعضها مما كانت تعينه لي ولكن شغفي كان بالمجلدات الضخمة السوداء التي كانت تزجرني عن الاقتراب منها لأنها أكبر من استيعابي، وكنت أتمنى لو استطعت تناولها دون أن يراني أحد، ولكن البيت لا يمكن أن يخلو والكتب كانت توضع في مكان مرتفع لا يتسنى لي الوصول إليه عدا أن تلك الكتب كانت ضخمة ثقيلة يصعب علي حملها.

ومن أحداث الطفولة المهمة التي لها بقايا ضبابية في قعر الذاكرة حادثة الطائرة الضخمة التي ملأت سماء القرية ذات نهار صاف بصوتها الهادر القوي وحجمها الضخم وقد أخذت تحوم في أعالي القرية منخفضة حتى لتكاد تلامس قمم النخيل وأعالي البيوت مما أنزل الخوف والهلع الشديد على أهل القرية وأثار اضطرابهم فخرجوا صغارا وكبارا لرؤيتها فإذا بها في لحظات انخفاضها تمطر أكواما من الأوراق الحمراء والخضراء والزرقاء غطت الحقول والأشجار وأعواد القمح التي كانت تفترش الأرض أيام الحصاد وأسطح المنازل والطرقات والسواقي وكل مكان، وتجمعت النسوة حول أمي يسمعن ما تقرؤه لهن مما كتب في تلك الأوراق التي كان مضمونها يتعلق بأحداث الجبل الأخضر المتفجرة في تلك الفترة، وظل حدث مجيء الطائرة وشكلها المخيف واجنحتها الضخمة حديث أهل القرية لسنوات تلت، وبعد أن عاد أبي من سفره هطلت الأمطار بغزارة فاقت كل التصور وفاضت الوديان فاقتلعت الأشجار وبعض البيوت وتدفق الفلج ليخصب القرية ويعيد حيويتها وأهلها المغادرين الذين سرعان ما توافدوا من مهاجرهم البعيدة والقريبة، ودبت الحياة حثيثة نشطة، الكل يزرع الحبوب والمحاصيل ويغرس فسائل النخيل والأعناب والموز والأشجار المختلفة.

وكبرت قليلا وارتقى بي الحال لأكون قارئ السبلة في سهرة الرجال تحت إشراف والدي الذي يختار لي القصائد المناسبة مخلفا جلسة النساء في البيت كما لو كنت أستقبل مرحلة جديدة وأدخل في طور آخر، وقد أحضر الوالد من سفره الكثير من الكتب الجديدة التي لم تكن موجودة من قبل، وجاءته أخرى بعد وصوله واستقراره، ومن بين هذه الكتب الجديدة التي استحوذت على الاهتمام في تلك السهرات «نهضة الأعيان» و «بهجة المجالس» و«سلك الدرر» و«ديوان الستالي» و«ديوان النبهاني» و«جواهر الأدب» و«المنظومات الأربع» و«ديوان أبي مسلم» بالإضافة إلى نخبة من الكتب القديمة، من أبرزها «جوهر النظام» و«تحفة الأعيان» و«السيرة النبوية» وديوان المتنبي ومع هذه الكتب كانت دفاتر القصائد المخطوطة والقصائد الجديدة التي كانت ترد بين فترة وأخرى ومنها قصائد أحداث الجبل الأخضر و«رثاء زنجبار بعد نكبتها» وقصائد أخرى كان الوالد يحتفظ بها لأنها نسخت له خصيصا من قبل بعض أصدقائه أيام شبابه. وفي تلك الفترة لا تكاد سبلة الوالد تخلو من الضيوف والزائرين الذين يأتون من خارج البلدة ويقيمون أحيانا لعدة أيام وكنت أشعر بشيء من الزهو حين تتاح لي فرصة القراءة أمام هؤلاء الضيوف وأنال

استحسانهم وثنائهم وبعضهم من ذوي المكانة والوجاهة من الشيوخ والقضاة والشعراء ونحوهم ومن الزائرين المتكررين كان هناك رجل من حفاظ الشعر ومنشديه يسمى حمد بن سيف البطاشي وكان له صوت عذب ونبرة قوية ترك تأثيرا في نفسي بفصاحته ونغمة صوته الشجية فحاولت تقليده ولكن حنجرتي الصغيرة لم تكن تسعفني فنهاني والدي عن التكلف وكان ثمة كتاب مخطوط يحتوي على عدة موضوعات وفيه تفاصيل دقيقة لأحوال الحشر والقيامة ولوصف الجنة والنار والسماء والملائكة كان له أثره الكبير في نفسي. ومن الشخصيات الذين انبهرت بهم في صباي أحد الرجال من الأعيان اسمه أحمد بن سعيد العامري كان شيخا جليلا وكان حديثه أقرب إلى الفصحى ويبدو حين يتحدث كأنه يخطب وكان متكلما بليغا يجيد انتقاء الكلام ويحفظ الكثير من الشعر ومن قصص العرب وأمثالهم وأخبارهم وحكمهم يأسر من يحدثهم بطلاقته وعفويته، وثمة شخصيات أخرى لديهم هذا التأثير أيضا على محدثيهم ولكن هؤلاء يتحدثون بالعامية المحكية وبعضهم كان أميا لا يقرأ ولا يكتب، ولكنهم كانوا من حفظة النوادر والقصص وأخبار الحروب العمانية وسير الأعلام وقصائد الشعر العامي التي تؤرخ للحوادث وكان لهم أسلوب مشوق في السرد وفي الحكايات التي يروونها. أذكر منهم سعيد بن الرشيد النهدي وأخاه مسعود، والشايب هديب بن مسلم مخزن الحكايات التي لا تنتهي.

توفيت أمي وأنا ما زلت بعد في الثامنة من عمري ومعها توفيت جدتي وأختي الصغيرة وعمي وآخرون كثيرون أخذهم الموت في نازلة مرض خطير حل بالقرية دون أن يعرف نوعه وأسبابه، وقد نقدر اليوم أنه «الكوليرا» وكان أثر ذلك قاسيا علي، وبعد أن أفقت من معاناتي المؤلمة وتجاوزت مرضي الشديد الذي قيل أنه استمر أربعة أشهر غصت في القراءة وتقليب تلك الكتب الضخمة المخطوطة والمطبوعة محاولا أن أتقصى أسرارها وما تخفيه في سطورها وأوراقها، وكان أكثرها فوق مستوى فهمي وإدراكي ولكنني كنت مصرا على الاستمرار في مهمتي، وكلما اكتشفت قصة أو حكاية أو مثلا أو بيت شعر عجيبا أعتبر ذلك فتحا مبينا أخبر به الناس، وفي تلك الفترة حفظت المعلقات السبع كاملة وحفظت نونية أبي مسلم وقصيدتي فتح نخل والرستاق لابن شيخان واراجيز محمد بن عيسى الحارثي في رحلاته إلى وادي الطائيين والمنطقة الداخلية والهند وزنجبار ورحلته إلى البحرين وقصيدة الشيخ السالمي البائية وبعض الردود التي أثارتها ضد الشاعر المجيزي وبعض القصائد التي قيلت في نصب الإمام سالم الخروصي وقصيدة ابن الرومي في الأوطان وقصيدة ابن الوردي اللامية وعدة قصائد للمتنبي وبائية أبي تمام وقصائد للنبهاني والستالي والشريف الرضي.

❖ أحداث شيقة وتبدو أنها مازالت عالقة في ذاكرتك، وحفظك لكل هذه العناوين من الكتب والتي من المؤكد أنك ما زلت تحتفظ بها، ولكل إنسان حوادث وقصص طريفة مر بها في أيام عمره، فهلا ذكرت لنا بعضا منها.

❖ من أحداث الطفولة التي علقت بذاكرتي حتى الآن موضوع جهاز الراديو وأول ما وعيته من أمره ما سمعته من جدتي وهي تصف أحدهما بأنه «روديا» وحين استنبأت عن معنى اللقب الذي اسند لذلك الشخص فهمت أن معناه الكذاب لأن ذلك الشخص كذوب قلما يصدق مثله مثل «الروديا» الذي هو «صندوق إبليس» وقد صنعه النصارى من أجل تدمير المسلمين وخرابهم والشيطان يغوص في دواخله ويتحدث منه إلى الناس

مباشرة كما يتحدث الإنسان إلى الإنسان، ولكنه لا يقول إلا الأكاذيب التي تفتن الناس، وقد روت الجدة عن زوجها الراحل أنه أخبرها بأن من علامات الساعة أن ينطق الحديد وهاهو الحديد قد نطق فما هذا «الروديا» إلا قطعة حديد، ونقلت عن الجد تحذيره من هذا الشيء يوم أن رآه عند بعض أقاربه الأثرياء بإحدى القرى البعيدة بعض الشيء عن بلدتنا حينما جاءوا به من الهند مبينا لهم أن الملائكة لن تحل في بيوتهم طالما أن هذا الصندوق الشيطاني موجود فيها لأن الملائكة لا يمكن لها مساكنة الشياطين وحين تستفرد الشياطين ببيت فذلك هو الخراب والدمار وغضب الله.

وفي مرحلة لاحقة أظهر والدي أحد دفاتره وبه قصيدة تتحدث عن خطورة «صندوق الشيطان» وضرره للشيخ أبي حميد حمد بن عبدالله السالمي وجهها لأخيه الشيخ أبي بشير محمد بن عبدالله السالمي في سياق معارضة كبرى قادها مجموعة من العلماء والشيوخ ضد وجود هذا الصندوق في منزل الشيخ محمد السالمي وكان قد أحضره إلى بيته في بدية أثناء عودته من إحدى سفراته إلى الهند ولم يستجب الشيخ لمعارضتهم وغضبهم وأبقى الجهاز في بيته، وفي الدفتر أيضا أسئلة وجهت إلى بعض العلماء حول الحكم الشرعي لهذه الآلة الجديدة وأجوبتهم عليها. وفيما كانت هذه القصائد تقرأ في تلك العشيات وقد مر أكثر من عشرين عاما على كتابتها وصلت هذه الأعجوبة فجأة إلى البلدة على غير توقع، أحضرها أحدهم لدى عودته من السفر واضطربت القرية وأهلها أشد الاضطراب لهذا الحدث المثير ولم يعد للناس من حديث سوى حديث «الروديا» كما أسموها أو «الإذاعة» كما نطقها الفصحاء ممن سافر واطلع. وتوافد الرجال والنساء ليشهدوا تلك الأعجوبة وليستمعوا مباشرة إلى ما تخرجه من كلام قيل أنه كلام الشيطان، وصرح والدي ومجموعة من الذين عرفوا هذه الآلة في زنجبار وبلدان الخليج أن هذه «الإذاعة» ليست سوى آلة لنقل الأخبار من أمكنة بعيدة وأنها موجودة في مصر وأن جمال عبدالناصر ذاته قد تحدث فيها بلسانه، ولكن هؤلاء لم يستطيعوا الجزم القاطع في حمى الجدل بأن النصارى لم يخفوا في بواطن هذه الآلة شيئا من خبثهم ودسائسهم التي تلحق الضرر بالمسلمين وظلت الأغلبية في ريب وقلق من أمر هذا الشيء الغريب وتنادوا لمنع صغارهم من الذهاب إلى هناك خوفا عليهم ربما من مضرة الشيطان أو خشية على عقولهم الصغيرة من أن تتأثر بالكفر وشددت الجدة التحذير ونشطت محاولاتها لمنع أهل البيت أن يسيروا إلى حيث الشيطان وصندوقه غير أن كل من في البيت ومع احترامهم لها واقتناعهم بكل حججها لم يستطيعوا مغالبة أشواقهم في التعرف على ذلك الصندوق السحري ومنع نفوسهم من التوجه لرؤيته، وفي يوم غاب فيه أبي في سفر وفي غفلة من بقية الأهل جاء دوري وابن عمي المماثل لي في العمر فتسللنا خلسة إلى منزل ذلك الرجل لكي نشاهد ونسمع «صندوق إبليس» العجيب واستقبلنا الرجل مبتسما مرحبا وقدم لنا بعض الحلويات التي لم نكن رأيناها من قبل، ثم أرانا الصندوق الذي كان بجانبه صندوق آخر أصغر منه أخبرنا أنه ضروري لتشغيل الصندوق الكبير فهما أخوان توأم «ولم يكن ذلك الصندوق الآخر سوى البطارية التي تغذي جهاز الراديو بالكهرباء حيث لم تخترع بعد فيما يبدو البطاريات الصغيرة وكانت تلك البطارية هي نفس البطارية التي نستخدمها اليوم في السيارة، وكان ثمة هوائي منصوب في السطح للمساعدة في التقاط موجات الإرسال الإذاعي يشبه الهوائي الذي استخدم فيما بعد للتلفزيون» وظل الرجل ينتقل بمؤشر الجهاز من محطة إلى أخرى وكنا نستمع إلى ما يذاع دون أن نفقه شيئا أو نستوعبه وخرجنا بعد فترة من الوقت حائرين لا ندري إن كان هذا هو «صندوق إبليس» أم لا ولكن نفسي كانت أكثر ميلا إلى اعتباره جهاز الشيطان مستندا في ذلك إلى تلك القصائد وإلى فتاوى جدي التي روتها جدتي وإلى الرأي الشائع في القرية ولازمتني هذه القناعة لسنوات، وتجادلت مع كثيرين حول الشيطان الذي يدخل إلى أعماق هذا الجهاز ويعبر عن نفسه من هناك بلسان طليق، وبعد أن تجاوزت هذه المرحلة وسافرت وتطورت أفكاري أصبحت صديقا حميما للراديو ومستمعا مواظبا له في محطاته المختلفة وخاصة «صوت الساحل» من الشارقة و«صوت العرب» من القاهرة و «إذاعة لندن» وأقر اليوم بأنني تأثرت كثيرا جدا ببرامج الإذاعتين الأخيرتين واستفدت كبير الفائدة مما كان يقدم منهما من السياسة والأدب والثقافة على اختلاف مشاربها، وقد راسلت هاتين الإذاعتين في فترة شبابي الأول وكتبت لهما بعض خواطري وهواجسي وتجاربي البسيطة التي وجدت مكانا في برامجهما،

وكنت أنتشي طربا وأنا أسمع ما كتبته يقرأه كبار المذيعين، وغداة عودتي إلى الوطن عام ١٩٧٠ قادتني المصادفة المحضة بدون تخطيط مسبق للعمل في الإذاعة العمانية، وكانت إذاعتنا يومها في بداياتها الأولى، فكان ذلك من غرائب المصادفات، عداء للإذاعة واشتباه في أمرها فصداقة ثم دخول إليها والعمل في أروقتها، وقد أشرت إلى شيء من ذلك في مقالة طويلة نشرتها بجريدة عمان قبل عدة سنوات.

ولا شك أن هناك حكايات كثيرة أخرى بعضها طواه النسيان وبعضها قد يطول سردها وليس فيها ما يستحق الذكر ويستوجب التوقف ومثلها يقع للكثيرين. والحق أن الحديث عن التجارب والأحداث لا ينبغي ان يكون لواحد مثلي فالذين يتحدثون عن سيرهم إنما هم الأعلام من أهل السياسة أو أهل العلم أو من هو متميز ولست من هؤلاء على الإطلاق، أقولها صادقا وجادا ولكنني أستجيب أحيانا لرغبة أخواني وربما أيضا استجابة للنفس الأمارة التي أغراها ثناء الأخوان وتمجيدهم فانطلقت تتحدث عن ذاتها متوهمة أن لديها ما يجب قوله وتلك هي مأساة الكائن البشري إلا من رحم ربي يطرب للثناء حتى يصدق ما يقوله أصحابه فيه مما ليس فيه وإلا فكيف لمثلي التقدم للحديث عن سيرته وتجربته وأي تجربة هامشية بائسة تلك؟

❖ كعادتك دائم التواضع، والإنسان ترتفع قيمته بتواضعه وكرمه وأخلاقه النبيلة وثقافته الواسعة، ولا يختلف اثنان على تمتعك بجميع هذه الصفات. ولعلك لا تمانع أن تسرد لنا مشوار بدايتك لما بعد مرحلة الصبا.. ظروفها وتكوينها وقصصها؟

❖ طريق الشباب لم يكن طريقا سهلا، بل لعله أقرب إلى المتاهة التي أضعت فيها أكثر مما اكتسبت، ولم أتحصل من مساري عبر دروبها ومنعرجاتها إلا على النصب والمتاعب، ولقد رأيت وسمعت ولاحظت خلال هذه الفترة فترة الشباب الكثير الكثير فيما يخص الذات والأهل والأقربين وفيما يخص الوطن والأمة والعالم بأسره، مثلي في ذلك مثل أي مواطن عربي من ملايين أبناء هذه الأمة، وقد نسيت اليوم كثيرا مما وعيت وبقيت في النفس ربما أشياء قد لا تسمح ظروفي الذاتية أو الظروف العامة بالبوح بها وإزاحة الستار عنها في يومي الراهن على الأقل. ومنذ عامين ودعت نصف قرن من الزمن أحس بشدة ثقله على ظهري وبسخونة حرارته في دواخلي وحسبك بنصف قرن من الزمن، هذه الكتلة الضخمة من الأيام كيف لمثلي أن يطيق ضغطها الرهيب وسنوات ما بعد الخمسين التي بدأت الآن اشعر أنها الأدهى والأقسى إزعاجا وألما. إنه تيار الحياة العارم يجرفنا بعنف كما فعل الماضي إلى الخواء واللاشيء. وها أنا في هذا العمر المحمل بتراكمات البؤس أردد قول صديقي الشاعر المبدع الأستاذ هلال السيابي:

لم أنل بغيتي ولم أقض ديني

لعلاء ومطمح وفنون

تتقضى السنين عاما فعاما

دون ذكرى يا ضيعة للسنين

أتلقى الأيام والقلب وار

والحنايا في زفرة وشجون

❖ أشرت في حديثك لكثير من الكتب التي تعرفت إليها منذ بداية صباك، ما هو الكتاب الأدبي الذي سحرك أكثر من غيره؟

❖ الكتاب الذي أغواني وسحرني اكثر من غيره في صباي كتاب «ألف ليلة وليلة» ولم يكن ذلك الكتاب من مقتنيات عائلتنا ولا كان من الكتب المسموح بدخولها إلى بيوت العائلة لأنه من الكتب التي لا يليق بالمحترمين من الناس مطالعتها ولم أكن قد سمعت باسم هذا الكتاب من قبل أن أراه، ولكني سمعت بعض بني عمي الكبار يتحدثون مرة فيما بينهم عن كتب توجد عند فلان من الناس من أهل البلدة من غير نوع الكتب التي في بيتنا وأنها ممتعة وبها قصص مشوقة، ولما كنت في تلك الفترة أهيم في الكتب وأعشق القراءة توجهت فورا إلى بيت ذلك الرجل، وكان هو من محبي السفر لا يكاد يستقر في القرية حتى يعاود السفر إلى أن مل فجنح إلى الاستقرار وأصبح معلما للقرآن في وقت لاحق، وهذا الرجل يدعى راشد بن علي الفلاحي وهو ذاته الذي جاء بالراديو إلى القرية لأول مرة وأحدثت من الأمر ما أحدثت كما قصصنا قبل قليل وحينما طلبت منه رؤية الكتب التي عنده فوجئت بتلك الكتيبات الكثيرة بعناوينها القصصية المغرية «حكاية إبليس» «قصة اللص والثعلب» «قصة السارق الحكيم» «قصة العجوز وبناتها» «حكاية الجني والملك» «حكاية الكنز» وعشرات أخرى من هذه القصص والحكايات بعضها من التراث كمثل «قصة معاذ بن جبل» وقصة «الملك النعمان بن المنذر» وبعضها لعلها من الخيال المتوارث، وقد

أدهشتني هذه الأقاصيص وكانت فتحا جديدا بالنسبة لي وظللت أستعيرها الواحدة تلو الأخرى، كلما أعدت واحدة أخذت أختها، وقد أنهيتها كلها في ظرف أيام أو أسابيع قليلة، وتنبه الرجل إلى نهمي الشديد للقراءة ولعله قال في نفسه إن هذا لا يشبعه سوى شهرزاد تلك التي تجعل القصص تتوالد من بعضها حتى لا تكاد تنتهي، وهكذا أعطاني الجزء الأول من «ألف ليلة وليلة» وكانت الطبعة التي عنده تتكون من أربعة أجزاء، وهناك دخلت عالم ألف ليلة وليلة المدهش الممتد إلى ما لانهاية والمتشابك والمتداخل في عوالمه وأشخاصه وحركته العجيبة الأسرة، وفيه غرقت حتى لم أعد أشعر بشيء من عالم الحياة من حولي سوى ذلك العالم الممتلئ بالسحر والأساطير والمعجزات والغرائب والحوادث، وقد اكتشف أبي الكتاب فأعاده إلى صاحبه طالبا منه عدم إعارته لي مجددا ومحذرا إياي في الوقت نفسه من قراءته ولكنني استعرته مرة أخرى وخبأته بحيث لا يراه والدي وواصلت قراءة أجزائه حتى النهاية، ثم كررت قراءته مرة ثانية كما لو أنني أستظهر متنا من المتون، وقد فتنني ألف ليلة وليلة فتنة لا مزيد عليها وأدخلني في طور آخر من أطوار حياتي ولقد قرأت بعده المئات من الكتب ولكنني ما أزال أشعر حتى اليوم بخيوطه العنكبوتية المتشابكة تتشرنق في أعماق نفسي.

❖ عاصرت الكثير من الشخصيات العمانية والعربية في النطاق الأدبي، فمن هم أكثرها ممن أثر في شخصيتك؟

❖ من الشخصيات العمانية التي عاصرتها وتعرفت عليها مباشرة وتأثرت بها بشكل أو بآخر أستطيع ذكر أسماء الشيخ محمد السالمي والأستاذ عبدالله الطائي والشيخ إبراهيم العبري والشيخ سالم بن حمود السيابي والشيخ عبدالله بن علي الخليلي والشيخ أحمد بن عبدالله الحارثي والشيخ سعيد بن حمد الحارثي والشيخ سالم بن حمد الحارثي والشيخ أحمد بن حمد الخليلي والأستاذ عبدالله بن صخر العامري والأستاذ هلال بن سالم السيابي والأستاذ محمد أمين عبدالله وأسماء أخرى كثيرة ممن عايشناهم وخالطناهم وأخذنا منهم أو تأثرنا بهم بصورة من الصور ومع الفرق بين واحد وآخر في حجم التأثر ونوعه وآخرون كثيرون عاصرناهم أو أدركنا سنوات حياتهم الأخيرة ولكننا لم نلتق بهم مباشرة وإنما أثروا فينا أيضا من أمثال المشايخ العلماء خلفان بن جميل السيابي وحمد بن عبيد السليمي ومحمد بن سالم الرقيشي وأمثالهم والتأثير هنا إنما كان عبر مؤلفاتهم وكتبهم وأشعارهم وما نسمعه عنهم أما من غير العمانيين فقد قرأت للكثير من أعلام الأدب الذين كانوا يملأون الساحة العربية ولعل من أبرزهم د.طه حسين و د.أحمد زكي ود.أكرم زعيتر ود.شاكر مصطفى ود.سهيل إدريس والأستاذ نقولا زيادة والأستاذ محمد حسنين هيكل، وشعراء العربية الكبار امثال أبو ريشة والقروي وقباني والبردوني وإبراهيم العريض وقد التقيت بهولاء الثلاثة الأخيرين وتحدثت إليهم، ومن الروائيين نجيب محفوظ والطيب صالح وعبدالرحمن منيف وأمين معلوف وجمال الغيطاني ونبيل سليمان ويوسف القعيد، ومن النقاد صلاح فضل وعبدالقادر القط وجابر عصفور ورجاء النقاش ومحمد يوسف نجم وإحسان عباس ومحمد بنيس وأحمد درويش وعلي شلش وجبرا إبراهيم جبرا وقد سعدت بالتعرف عليهما ومجالستهما قبل رحيلهما، ومن أصدقائي الذين اقتربت منهم د.علوي الهاشمي والأستاذ إبراهيم غلوم وكثير غير هؤلاء ولعلني أزعم أنني انجذبت أكثر ما انجذبت للدكتور طه حسين والدكتور أحمد زكي والأستاذ هيكل ولم ألتق بأي منهم وعلى العموم فمن الصعب علي اليوم التحديد الدقيق وما زلت حتى اليوم أقرأ وألتقي بأصدقائي من الكتاب وهذه القراءات وهذه اللقاءات تضيف إلي جديدا وتثري معرفتي وثقافتي.

❖ سافرت إلى الكثير من البلدان وعملت في بعضها في المجال الثقافي، إلى أي مدى ساعدك هذا في تنمية رؤاك الثقافية؟

❖ السفر في حد ذاته ثقافة، وإذا زرت بلدا من البلدان فأنت تكتسب معرفة إضافية مما تراه هناك من المآثر القديمة والمتاحف أو من الحركة الاجتماعية والتعرف على خصوصيات ذلك البلد وأهله وخاصة إذا أتيحت لك الفرصة للإلتقاء بالكتاب والمثقفين والفنانين، وهذه هي تجربتي الخاصة فمن كل بلد أزوره أخرج بكمية كبيرة من المعرفة تضاف إلى رصيدي، ولقد زرت حتى الآن معظم بلاد الوطن العربي مشرقا ومغربا وبقيت فقط أربعة بلدان أو خمسة لم أزرها، وزرت الكثير من بلاد العالم وتشرفت بلقاء نخبة من أعلام الكتابة والأدب العرب، ومع بعضهم تكونت لي صداقات وأواصر أعتز بها، وكما تفضلت فقد أتيح لي العمل في الملحقية الثقافية في كل من البحرين ومصر واستفدت أكبر الاستفادة

من وجودي في هذين القطرين العربيين العريقين، فقد عشت في مصر ما يقرب من خمس سنوات، والبحرين أكثر من ست سنوات، وتعرفت على كثير من الأكاديميين والإعلاميين والتربويين وأهل الثقافة والفن وأعلام المبدعين وحضرت مئات من المحاضرات والندوات والمعارض وعروض المسرح والسينما والموسيقى، وكل ذلك أكسبني مزيدا من الثقافة والمعرفة وساعد من غير شك في إنماء ثقافتي واتساع الوعي لدي وتطور أفكاري ورؤيتي.

❖ كنت من أوائل الذين ساهموا في تحرير مجلة ثقافية في البلد وهي مجلة (الغدير).. ما هي قصة هذه المجلة وهذا المشروع الطموح.. كيف تكونت الفكرة الأولى.. وكيف نفذت.. ثم لماذا إنقطع المشروع ولم يستمر؟

❖ قبل مجلة «الغدير» كانت هناك مجلة «الثقافة الجديدة» التي كنا أصدرناها عام ١٩٧٤ من خلال «النادي الوطني الثقافي»، وقد قام على تأسيس ذلك النادي في منطقة «العريانة» بمدينة مطرح مجموعة من المهتمين بالشأن الثقافي وكنت أحدهم، وعندما تعثرت مسيرة هذه المجلة وتوقفت بعد ذلك بتوقف النادي تزامن ذلك مع مبادرة تأسيس «نادي المضيرب» بولاية القابل في المنطقة الشرقية ولما كنت أحد المبادرين والمؤسسين لهذا النادي فقد كنت أتطلع لفعل ثقافي يؤديه إضافة لنشاطه الرياضي، وقد تم ذلك فعلا وبدأ النادي يولي الأنشطة الثقافية عناية خاصة قياسا لغيره من الأندية.

وكانت تجربة مجلة «الثقافة الجديدة» حاضرة في الأذهان وجرى الاقتراح باقتفاء خطاها وتكملة مسيرتها وتم إصدار مجلة «الغدير» وكانت مجلة متواضعة يحررها الشباب أنفسهم وقد استطاعت هذه المجلة الإستمرار لعدة سنوات وفتحت صفحاتها للشباب الراغب في الكتابة، كما استطاعت استقطاب الشعراء والكتاب الكبار. ولا شك أنها قد سدت فراغا في تلك المرحلة رغم بساطة شكلها وإخراجها ومضمونها وقلة صفحاتها، وكانت محاولة طيبة في العمل الثقافي ومساهمة محمودة بين مساهمات أخرى، وقد كتبت في صيف عام ٢٠٠٠ مقالة عن هذه المجلة نشرت في ملحق «عمان الثقافي» تعطي بعض الإيضاح عنها.

❖ في أي سنة بالتحديد صدر أول عدد، وكم نسخة كانت تصدر؟ وما مجموع الأعداد التي صدرت فيها؟ وما الأسماء العمانية التي كانت تكتب فيها؟

❖ صدر العدد الأول من «الغدير» في نوفمبر ١٩٧٧م وصدر آخر عدد منها في يونيو ١٩٨٤م وكان عند العدد السابع والسبعين أي أنها استمرت لمدة ستة أعوام ونصف العام، وكانت في سنتها الثانية تصدر في حدود ألف وخمسمائة نسخة، وعند توقفها كان الإصدار قد وصل إلى ثلاثة آلاف وخمسمائة بزيادة تجاوزت الضعف، وكان ذلك خير دليل على القبول الذي أحرزته تلك المجلة ورغبة الناس فيها بالرغم من بساطتها وحالها المتواضع، ولكن سمة التلقائية والعفوية والأخذ من كل شيء بطرف وطرق موضوعات لم تكن تطرق في الصحافة في ذلك الوقت فيما يخص الداخل العماني أو المحيط العربي بعيدا عن السياسة وتعقيداتها في الغالب وتركيزا على الثقافة بكل ألوانها بما فيها الجوانب الدينية والتاريخ والشخصيات والأدب والفن والرياضة والحوارات والمساجلات. وقد كتب في هذه المجلة أغلب إن لم نقل كل أعلام العلم والثقافة والأدب والفكر في عمان ابتداء من العلماء الكبار الشيخ سالم بن حمود السيابي والشيخ أحمد بن حمد الخليلي وأمثالهما من الفقهاء، وفي الأدب كان هناك الشاعر الكبير عبدالله الخليلي الذي كان يوالينا بقصائده أولا بأول بالاضافة إلى الشعراء والكتاب الآخرين الشيخ هلال السيابي وابو سرور والشيخ سليمان الخروصي والشيخ أحمد بن عبدالله الحارثي وسالم الكلباني وسعيد الصقلاوي وهلال العامري وذياب بن صخر ومحمود الخصيبي وغيرهم، ومن الأدباء الشباب الذين بدأ تألقهم من خلال صفحات «الغدير» زاهر الغافري وصالح العامري وعبدالله الريامي ومحمد الحارثي ومبارك العامري وغيرهم من جيل الشباب. وفي العموم كانت المجلة تجربة مهمة أسهمت بقسط لا بأس به في تحديث الكتابة والثقافة وتجديد الرؤى والأفكار وفق الإمكانات المتاحة والظروف القائمة، وعلى الرغم من بساطة التجربة وتواضعها إلا أنها قامت بدور لا يمكن نكرانه وعندما يؤرخ للحياة الحديثة في عمان وللصحافة بشكل خاص فإن تجربة «الغدير» ستكون حاضرة هناك بإيجابية أيا كان مستوى ذلك الحضور.

❖ كتبت الشعر.. لماذا لم تواصل.. لماذا لم تكن شاعرا؟

❖ أحببت الشعر منذ نعومة أظافري ومازلت، وفي الزمن الذي ظهرت فيه في عمان كان علامة المثقف المتميز هو أن يكون

شاعرا أو على الأقل لائذا بحمى الشعر مستظلا بأغصان شجرته. ولقد حاولت من البداية السير في ركب الناظمين مقلدا في أول الأمر ثم مجربا بعد ذلك ولكنني لم افلح في الحصول على الجيد من الشعر ولم تسعفني موهبتي بما يرضيني فآثرت التوقف. مثلي مثل ذلك الذي قال في زمن مضى «نأبى رديئه ويأبانا جيده» وتستفزني المواقف أحيانا فأقول شيئا أعود إليه بعد حين فأراه يستحق التمزيق أو الإهمال، والشعر بحر عميق لا يستطيع صيد لآلئه إلا الغواص الماهر القدير، ولم أكن كذلك.

*** كثيرا ما تتعمق رؤيتك للشعر وفي عشقه أيضا. ما هو الشعر بالنسبة لك.. ومن هو الشاعر الذي أحببت شعره كثيرا.. عربيا و محليا ؟**

❖ أما الشعر بعامة من وجهة نظري فهو نسمة الهواء التي لا يمكن لحياة أن تكون بدونها، وأما أن الشعر رسالة فذلك هو الأقرب إلى تفكيري ولكن دون التخلي عن الفن، وقصدي بكونه رسالة أن يكون مع الناس وليس ضدهم، أن يعبر عن مطامحهم وأشواقهم ومطالبهم ومشاعرهم وليس بالضرورة أن تختفي منه العواطف والغنائيات التي بدونها يصبح الشعر جافا يفتقد الروح والنداوة والرقة، وإذا كنا نريد شعرا لا يكون ضدنا ومع عدونا فإننا لا نريده غبارا أهوج ينفخ بكلمات لا حياة فيها بل نريده غمامة مليئة بالمطر وبالهواء المنعش تخصب نفوسنا وتبهجها، نريده سماء وأرضا هي أرضنا وسماؤنا المحملة بمشاعرنا وعواطفنا كيفما كانت للذات أو للمجموع، للوطن أو للمرأة، للانتماء أو للحب تظهر فيه قضايا الوطن والأمة، ولا تغيب عنه إخفاقات القلوب وانبهار العيون بالوجه الحلو والمشهد الجميل.

أما الفن للفن فلا وأما أن الأوطان تحترق والشاعر ليس لديه سوى التغني بليلاه فلا نعم للشعر يحتضن هموم الأوطان ويعتلج بآلام الأمة دون أن تغيب عنه اختلاجات النفوس ونبضات المشاعر فتلك هي الحياة تمضي بجانبيها، والشعر هو المرآة لحال أمته كما نرى في أشعار العرب القدماء الذين تأسس الشعر على أيديهم وحتى شعراء العالم الكبار الذين يشار إليهم من أمثال فولتير وطاغور وناظم حكمت ولوركا وغيرهم ممن كان شعرهم يعبر عن ذواتهم وعواطفهم الخاصة وعن هموم أوطانهم ومجتمعاتهم وأممهم. ثم أنني أحب الشعر واضحا صافيا صفاء الماء العذب ولا أحبه غامضا مكللا بالغبار والأدخنة والضباب أحبه كلمات وجمل تأخذ مني بعض الوقت كي أستبين مقاصدها وأحبه صورا باهرة اتأملها ثلاث مرات أو أربع لأستجلي ملامحها وتفاصيلها، أما الدوران في الألفاظ والكلمات والصور التي لا ملمح لها، والنقاط وعلامات الاستفهام والتعجب حيث لا استفهام ولا تعجب فذلك مما لا أستسيغه ولا أفهمه.

أما الشاعر الذي أحببت شعره أكثر من سواه، فإن كنت تقصد مطلق الشعر العربي فهو «المتنبي» من غير استغناء عن الآخرين، وأما إن كنت تشير إلى عصرنا فكثير منذ البارودي وشوقي وانتهاء بالبردوني ومحمود درويش مرورا بالرصافي والقروي وبدوي الجبل والأخطل والسياب والجواهري وأبو ريشة ونزار قباني وعشرات آخرين ولنزار قباني عندي منزلة خاصة ولدي حول شعره نظرة قد لا يوافقني الكثير عليها، وأما على المستوى العماني فالشاعر الأول أبو مسلم الرواحي، وقد ظل شعره يمد سحائبه على الشعراء العمانيين لما يقرب من قرن من الزمن ولا يزال، والثاني هو عبدالله الخليلي الذي كان أبو مسلم تحديه الأكبر وقد هيمن هو الآخر على كل أجيال الشعر التي جاءت بعده. وهذان هما الأبرز مع الفارق بينهما بين متبوع وتابع، والمتبوع هو أبو مسلم والتابع الخليلي، أما غيرهما فلا شك أن هناك مئات تتفاوت مراتبهم بين سابق ومن يليه، وتتقارب أحيانا أو تتباعد. ابن شيخان، أبو سلام المر بن سالم بن عبدالرحمن الريامي، أحمد بن عبدالله الحارثي، هلال السيابي وعشرات لكل منهم ميزته. هذا عن المحدثين وأما القدماء فهناك النبهاني والستالي والكيذاوي واللواح، والأقدم من هؤلاء كعب بن معدان الأشقري وابن زوزان الصحاري وإن لم يؤثر عنه سوى مقطوعة واحدة أوردها ياقوت الحموي في معجمه، وابن دريد والخليل، ولا شك أن هناك من كان قبلهم ومن جاء بعدهم في القرون التي تلتهم مباشرة وللأسف لا يوجد الكثير من الشعر العماني القديم والوسيط، وعمان هي إحدى منابت العرب الأولى والشعر هو لسان العرب، ولعل أشعار العمانيين قد أضاعتها الحروب والنزاعات وإهمال الرواة لها لأغراض مذهبية أو عرقية ويبدو أن قلة الشعر في عمان مسألة أثيرت منذ وقت مبكر حيث أبدى الجاحظ انزعاجه الشديد من هذه المقولة « ولربما سمعت من لا

علم له يقول ومن أين لأهل عمان البيان وهل يعدون لبلد واحد ما يعدون لعمان من البلغاء والفصحاء» وعلل أحد القدماء أن الخطابة في أهل عمان والشعر في أهل البحرين، ولا شك أن المقطوعات والقصائد القليلة المتناثرة التي وصلتنا من جميع العصور تعطي إشارة واضحة عن الشعر في عمان، ولكن لعل شعر عمان أصابه ما أصاب تاريخ عمان من قلة التدوين واحتراق كثير من الدفاتر المدونة في الحروب والفتن ونهب الغزاة وإعراض كثير من المهتمين بالتاريخ والأدب عن عمان وأعلامها بسبب التعصبات العرقية والمذهبية كما لاحظ ذلك العلامة عز الدين التنوخي الدمشقي الذي أبدى استغرابه من خلو يتيمة الدهر في كل أجزائها من شاعر عماني واحد، ويضاف إلى ذلك عزلة عمان وبعدها الجغرافي، وكذلك كان كثير من العلماء أكبر همهم تدوين الفقه وعلوم الدين باعتبارها العلوم الأخروية النافعة وإهمالهم التام للتاريخ والأدب وقد ثبت لدينا الآن أن عددا من الشعراء قد مزقوا أشعارهم وأحرقوها حينما تقدم بهم العمر لأن بها غزليات وأمورا دنيوية لا يصح للمقبل على ملاقاة ربه أن يجعلها ضمن أعماله وبعض تلك الأشعار مزقها الأبناء زهدا أو رغبة في الآخرة لأن بها أشعار الغزل واشعار الفخر والمديح، وثمة نماذج معلومة ومعروف أسماء أصحابها من المتأخرين فعلوا هذا الفعل فما بالك بالقدماء الذين كانوا أكثر زهدا وتحوطا، بيد أن هناك مما تبقى ما يكفي ليدل الباحث ويفتح أمامه الطريق.

❖ إذن أفهم بأنك لا تستسيغ شعراء الحداثة ؟

❖ لست ضد أي كتابة أو تجربة مهما كانت مغايرتها ومباينتها للسائد والمألوف بل إنني مع الجديد دوما وبقوة ومن دعاة إفساح المجال لكل التجارب والمحاولات مهما بدت غريبة ومفاجئة، علينا أن ندع -كل الزهور تتفتح- كما يقال وأن لا نضيق بشيء فالساحة بها اتساع للجميع بشرط ألا يجيء من يجيء لإلغاء أحد فبقدر ما نرحب بكل جديد بقدر ما نعلن رفضنا القاطع لاجتثاث القديم أو تهميشه وأرى في الساحة كثيرا من اللغط والكلام الكثير وكأن ثمة حربا طاحنة تشتعل لابد أن ينتصر فيها خصم على خصمه والإستيلاء على أرضه، وأنا بالتأكيد ضد هذه المعارك - الدانكشوتية - المتوهمة. الكتابة فيها متسعة للكل والموهبة القوية والأصيلة ستثبت وجودها وستشق طريقها وأما الإدعاء الفارغ فسيذهب مع الريح. وأما أن القافية جعجعة فارغة من غير طحين وأن كتابة النثر هي الأقوى والأهم والأكثر تعبيرا فلست مع هذا الرأي وليس الأمر كذلك، والأهم والأكثر تعبيرا بلغة العصر وذوقه هي الكلمة القوية البليغة الصادرة عن نبع فوار لا يغور ماؤه أيا كان الشكل الذي ظهرت فيه، ولا أفهم كثيرا في الحداثة فأنا رجل تقليدي كلاسيكي وثقافتي وتجربتي كانت على هذا النحو، بيد أنني استمتع كثيرا بمحمود درويش وجبرا ابراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف والماغوط وسيف الرحبي والمقالح، كما استمتع بقراءة نجيب محفوظ وجمال الغيطاني وحنا مينا وسهيل ادريس وبدوي الجبل وشوقي والسياب والجواهري والأخطل الصغير ونازك الملائكة وفدوى طوقان وعبدالله العروي والمسعدي وأحمد زكي وغيرهم سواء بسواء، ولكنني لا أفهم الغموض والجمل التي لا تدرك معانيها والكتابة التي لا يمكن تصنيفها وفهم سياقها ومقاصدها.

❖ هلا حدثتنا عن صداقتك للشاعر الكبير عبد الله الخليلي؟ متى بدأت جلساتك معه؟ عن أشعاره؟

❖ علاقتي بالشيخ عبدالله الخليلي كانت علاقة تلميذ بأستاذ، وقد عرفته ربما في عام ١٩٧٤ واستمرت العلاقة بعد ذلك وازدادت تطورا وقد اقتربت منه كثيرا واستفدت من لقاءاتي به وجلساتي معه عظيم الفائدة، وكان رجلا واسع المعرفة والإطلاع وخاصة في التراث وكتب الأدب والتاريخ ودواوين الشعر القديمة بالإضافة إلى ثقافته الفقهية والدينية وإلمامه الكبير باللغة العربية وصرفها ونحوها وجذور كلماتها. وكان محدثا بارعا وجليسا مؤنسا يخجل جليسه بتواضعه ودماثة خلقه، وكان من ذلك الجيل الأصيل في ثقافته وفي سماحة نفسه وعلو أخلاقه، وأما أشعاره فهي التي تحدث عن نفسها وهي جزلة قوية تنبع من موهبة غزيرة وتضارع قصائده قصائد الفحول من كبار الشعراء، وقد غطت شاعريته الساحة العمانية لأكثر من نصف قرن، ولقد قلت من قبل وأعيد اليوم أن شاعرا كهذا لو شب ونشأ في دمشق أو القاهرة أو بغداد لكانت منزلته بجانب الجواهري وأمثاله من كبار شعراء العربية المعاصرين، وأزعم أن مجال التصوف والروحانيات ومجال شكوى الدهر هما الأبلغ والأقوى في أشعاره لأنه في هذين المجالين ينسكب بتدفق وتلقائية وتأتي قصائده فيهما من

أعماق نفسه معبرة عن أحاسيسه ومشاعره الروحية وعن أنين ذاته المتألمة لوقوف الدهر أمام طموحاتها البعيدة والحيلولة بينها وبين ما ترنو إليه وترى أنها مستحقة له. ولا شك أن بحر شعره الواسع ينتظر الدارسين والباحثين لإبرازه وإظهاره وتحليل مراميه وأبعاده وقوته وضعفه، وهو في النثر أيضا مبرز كما هو في الشعر، ونثره لا يقل روعة وبيانا عن شعره فهو الأديب المطبوع شاعرا وناثرا.

❖ **لك الكثير من المقالات والآراء المنشورة في الصحف العربية والمحلية.. لماذا حتى الآن لم تنشر كتابا يضم هذه المقالات؟**

❖ لقد اقترح أصدقاء جمع تلك المقالات ونشرها في كتاب وما زلت أتردد في الإقدام على خطوة كهذه لعلني أتخوف من ألا تكون هذه الكتابات في مستوى يؤهلها للنشر ومازال الأمر قيد التفكير والنظر، والمقالات متنوعة المضامين والأغراض ولا يجمعها في الغالب هدف واحد إلا أن توزعت وجزئت، وعلني قد أغامر باختيار مجموعة منها تتقارب موضوعاتها بعد التشاور مع الأصدقاء.

الجـــــــزء الثاني

من شرح كتاب النيل وشفاء العليل

تأليف الامام الهمام شيخ الاسلام

العلامة الشيخ محمد بن

يوسف اطفيش متع الله

المسلمين بحياته

ان الشارح دعا بالسوء لمن يختصر شرح النيل او يحشي منه على النيل ولا يربح من يفعل ذلك او يقصده او يأمر به فانما تعنيت فيه ليدرس ويعمل بما فيه لا ليشتغل بالتصرف فيه او بالزيادة فيه مثل ان يقال ومن غيره ثم يقال ومع فمن فعل ذلك لا يربح

طبع على ذمة صاحب الامتياز محمد بن يوسف الباروني وشركاه.

«قد وقفت هذا الكتاب بنت أحمد بن ناصر بن أحمد الرباسية. وقد عينت توقيفه ببلد بطين طلبا للثواب وعينت أن يكون ذلك في يد سالم بن محمد بن سالم الفلاحي ولمن يتولى من بعده الى ما شاء الله وهن ستة كتب جميعا بتاريخ يوم رابع جمادى الأولى سنة ١٣٢٩هـ كتبه الفقير لله عمير بن ناصر الفلاحي بيده.»

❖ **هل هناك مشروع كتاب لسيرتك الذاتية؟**

❖ وهذا أيضا من المشروعات التي يراودني شأنها منذ سنوات ويلح أصدقائي في أمرها، وقد جمعت مادة لا بأس بها من الوثائق والشهادات عدا ما هو في ذاكرتي مما سمعت به أو اطلعت عليه، ولكني حين أنظر إلى الحال من جانب آخر أسأل نفسي إن كان يحق لمثلي إصدار سيرة ذاتية وما أنا إلا مواطن عادي مثله مثل ألوف الناس من أبناء هذا الوطن وهذه الأمة، فالذين ينتظر منهم عادة كتابة سيرتهم هم أهل السياسة من الزعماء والوزراء والسفراء أو ذوو المكانة والتميز من العلماء والشعراء والكتاب والمفكرين والأكاديميين الكبار، ولست واحدا من هؤلاء، وإذن فلماذا أكتب سيرتي إنها حالة تحيرني ويستهويني أحيانا أن تكون لي سيرة مكتوبة منشورة بين الناس تجعلني – ولو بالتوهم – أحد الأعلام المعدودين ومع ذلك فالأمر ليس سهلا وثمة أشياء لعله من الصعوبة الإقتراب منها أو التفصيل فيها وأمور لا يصح فيها التلميح والاشارات البعيدة وقضايا شائكة وملتبسة لابد من التوقف معها واستجلاء خفاياها وأحوال مرتبطة بأخرى يؤدي دق المسامير فيها إلى تداعي جدرانها وربما جدران تقف خلفها وحكايات كثيرة فيما يتعلق بالذات والوطن والأمة قد لا تتيسر مناقشتها كما يجب، وربما كانت الرؤية حول بعضها غير واضحة ويكتنفها الضباب، وعلى أية حال فالفكرة مازالت قائمة.

❖ **كيف تنظر لمسيرة تاريخ النثر العماني..أقصد الكتب القديمة عن عمان.. أدب.. سياسة.. تاريخ.. إلخ؟**

❖ النثر العماني منه الخطب والرسائل والمقطوعات الانشائية التي يمكن إدخالها ضمن النثر الفني الأدبي، وهذه ماتزال متناثرة في ثنايا الكتب المختلفة ولم تبذل أي جهود حتى الآن في التعرف عليها وتلمس أمرها فضلا عن دراستها وتحقيقها وجمعها ومساءلتها. أما الكتب فهي كثيرة العدد وأغلبها في الفقه وبعضها مطولة جدا بلغت مجلداتها الأربعين والخمسين وربما أكثر وإلى جوانب الفقه ربما احتوت تلك الموسوعات على بعض الخطب والرسائل والمكاتبات والوصايا والنصائح وغير كتب الفقه هناك التاريخ والأدب وعلم اللغة وكتب الطب، وإن كان الفقه هو المهيمن. وعندما تدرس هذه الكتب دراسة علمية حديثة على ايدي أخصائيين متمكنين فلا شك ستظهر منها أمور كثيرة وعمان غنية في هذا المجال بصورة واسعة والأمر

يحتاج إلى جهد مؤسسات وإلى أموال ترصد وإلى خطة دقيقة تنفذ على عشر سنوات أو أكثر، وما يزال الكثير من هذه الكتب مخطوطات مخبأة في الصناديق أو في المخازن في بيوت أصحابها الذين يضنون بها حتى أن يراها احد ولعل كثيرا منها أيضا قد خرج من عمان وتوزع على مكتبات ومتاحف العالم ويجب أن نسعى لتصويرها إن تعذر إستعادتها.

❖ وماذا عن مسيرة تاريخ الأدب العربي؟

❖ ذلك شيء تصعب الإحاطة به في جواب سؤال، والأدب العربي قدم إسهامات مهمة في مسار الآداب العالمية ولا يمكن تصور حركة الأدب في العالم على مختلف المراحل والسنين بدون الأدب العربي بشعره ونثره وإبداعاته على اختلافها، وقد كتب عن ذلك العشرات من مؤرخي الأدب ودارسيه في لغات العالم الحية من أسبانية وإنجليزية وألمانية وفرنسية وإيطالية، بالاضافة إلى لغات الشرق اليابانية والصينية والهندية والفارسية وغيرها. وقد ترجمت الآداب العربية إلى هذه اللغات ونشرت وطبعت كثير من الدواوين والروايات ولا يزال الأدب العربي يلقى رواجا في كثير من عواصم العالم وجامعاته ومراكزه العلمية وتقام بشأنه الندوات والمؤتمرات ويثير المزيد من الإهتمام لدى القراء وفي أوساط الباحثين والدارسين سواء كان ذلك للأدب القديم ابن خلدون والمعري والمتنبي والتوحيدي أو الحديث شوقي والجواهري ونزار ومحمود درويش ونجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وسعد الله ونوس وسواهم، دعك من الأدب المكتوب أساسا بلغات أجنبية كروايات الطاهر بن جلون وأمين معلوف وأمثالهما ممن أن يكتبوا بلغات غير العربية.

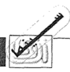
❖ أنت من أوائل المثقفين من طالب بإنشاء جمعية للكتاب العمانيين.. كيف كانت الفكرة لهذا المشروع؟

❖ نعم لقد ناديت بهذا التجمع وسعيت له منذ النصف الثاني من السبعينات وتحدثت في شأنه مع عديد من المسؤولين وكذلك مع الكتاب والمثقفين الذين أعرفهم وتربطني صلة بهم، ولعلني لست الوحيد أو الأول الذي سعى إلى مثل هذا السعي بل أظن أن هناك غيري راودته هذه الفكرة وعبر عنها. وقد وعدني أحد كبار المسؤولين بالمساعدة لو أني استطعت جمع تواقيع ما لا يقل عن عشرين من الأدباء في رسالة منهم تتضمن هذا الطلب مرفقة بلائحة تحدد الأهداف والأغراض وطبيعة الأنشطة وتنظيم الإدارة وقد قمنا بذلك واستعنا بلائحة رابطة الأدباء الكويتية ولائحة أسرة الأدباء البحرينية وانتقينا منهما ما يتوافق مع طبيعة ظروفنا ووضع الأدباء توقيعاتهم وكان في مقدمتهم الشاعر الكبير الشيخ عبدالله الخليلي وكتاب آخرون من المخضرمين أو من الشباب ولكن لمحاولة لم يكتب لها النجاح على الرغم من تقبل بعض المسؤولين للفكرة والوعد بدراستها والنظر فيها. والمجال اليوم مفتوح لسعي كهذا بعد أن صدر قانون الجمعيات، وعلى كتابنا المبادرة في تكوين جمعيتهم مثلهم مثل بقية الجمعيات الأخرى التي أخذت تظهر ويتوالى إعلانها، وجمعية كهذه هي التي ينتظر أن تلم شمل الأدباء وتجمع شتاتهم وتكون عنوانا لهم في داخل البلاد وخارجها وهي اكثر من ضرورية ولابد منها.

❖ ما تقييمك للأدب العماني الحديث ؟

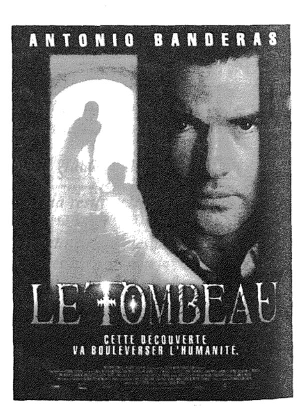
❖ لا أملك الجرأة لأعطي تقييما للأدب العماني ولم أصل بعد لمستوى كهذا ورحم الله امرأ عرف قدر نفسه ولكني من خلال متابعتي وملاحظتي أستطيع الرد على سؤالك طالما أنك سألتني. رؤيتي لأدبنا الحديث إيجابية وانطباعي عنه جيد وقد بدأ يبرز ويظهر، وصدرت العديد من المجموعات الشعرية والقصصية لعدد من مبدعينا أظنها كانت بمستوى طيب وتعطي إشارة عن التطور الواضح. أما الرواية فلعلها ما تزال في خطواتها الأولى ولكننا نلحظ كذلك أن ثمة تجارب قد صدرت كان لها صداها وأن تجارب أخرى تحت الإعداد اطلعنا على شيء من فصولها مما نشر أو ما عرضه علينا بعض الكتاب وهي ذات مستوى متقدم من حيث اللغة أو من حيث المعالجة وأظن أننا سنشهد قريبا خلال سنتين أو ثلاث صدور مجموعة من الروايات وكذلك الشأن بالنسبة للدراسات وقد صدر بعضها وآخر لعله في طريقه للصدور وأغلب هذه الدراسات لشبابنا الأكاديميين من جيل الجامعة ومعظمها أعدت لنيل درجات علمية مما يساعد في اعتبارها مراجع أساسية نظرا للدقة التي تتطلبها الدراسات الاكاديمية عادة، وهكذا تجدني لست قلقا حيال الأدب العماني وانتشاره وتطوره على مختلف صنوفه وأشكاله بل أراني في تفاؤل وتطلع وأمل وإن كان ثمة خشية من شيء في هذا المجال فهي من المتطفلين المدعين ولكن الذي يطمئن أن هؤلاء قلة وان الأكثر هم أهل الابداع الحقيقي وأهل البحث والجدية فيه، وفي النهاية لن يصح إلا الصحيح.

المدفن



يُظهر صورة قاتمة للفلسطيني و الأديان الثلاثة تتنازع للاستحواذ على الهيكل العظمي «المفترض» للسيد المسيح

خلال تنقيب أثري في قلب الحي القديم لمدينة «القدس» تكتشف الباحثة الاسرائيلية «شارون جولبان» هيكلا عظميا مخبأ في مدفن قديم، العلامات الظاهرة على عظام الكف والأقدام، تاريخ الحاجيات المتواجدة بجانبه، ومجموعة من العناصر العلمية، تشير جميعها إلى أن الرجل قد مات مصلوبا منذ ألفي عام، فترة إدارة الحاكم الروماني «بونسيه بيلات» لفلسطين.



صلاح سرميني *

يرسل «الفاتيكان» الكاهن اليسوعي الشاب «مات جوتييرين» للتأكد من حقيقة الاكتشاف، والتكتم عليه..

وينشغل رجل الدين، وامرأة العلم في الكشف عن الغموض الأكثر أهمية للانسانية، وعلى الرغم من التهديدات، المتلاحقة، والتعرض لخطر فقدان حياتهما، يستمران في البحث فيما إذا كان الجسد يخص السيد المسيح..

هذه هي الاشكالية التي اعتمدها الفيلم الأمريكي «المدفن» باسمه الفرنسي، و«الجسد» باسمه الانجليزي، لمخرجه «جوناس ماك كورد» وحاول

* مترجم سوري مقيم في باريس.

إثارتها بإظهار ردود الفعل المتضاربة للسلطات التي يهمها الأمر: الفاتيكان، اسرائيل، والسلطة الفلسطينية.

يريد «الفاتيكان» التستر على القضية من أساسها، أكان الجسد يعود حقيقة للسيد المسيح أم لا، وأكثر من ذلك، استعادته لاخفائه، وتناسي الموضوع الى الأبد، لتفادي التأثير بمفاهيم الدين المسيحي، وإثارة تساؤلات عن البعث والألوهية؟

بينما يرغب الاسرائيليون التفاوض مع «الفاتيكان» لمقايضة «الهيكل العظمي» باعتراف حسمي ونهائي بمدينة «القدس» عاصمة أبدية لدولتهم، يتبعه اعتراف العالم المسيحي، ومن ثم باقي الدول.

من جهتها، تعي السلطة الفلسطينية المخاطر المترتبة عن اعتراف كهذا على القضية، ومستقبل الدولة الفلسطينية نفسها.

يقول «أبويوسف» (ممثل الجانب الفلسطيني في الفيلم): سوف تفعل «إسرائيل» ما في وسعها للضغط على «الفاتيكان» ، وابتزازه.

وحول هذه القضية يتمحور النزاع، معرفة حقيقة «الهيكل العظمي»، وما يترتب عليه من صراعات ومخاطر...

أشكال العنف والتعصب

كان يمكن أن يكون الفيلم مثيرا للجدل، لولا تحيزه الواضح للطرف الاسرائيلي، وتقديمه صورة نمطية عن الفلسطيني، الطيب والشرير على السواء، حجته في ذلك، إدانة كل أشكال العنف والتعصب:

- قرار «الفاتيكان» باستعادة «الهيكل العظمي»، بهدف الحفاظ على المقومات الجوهرية للدين المسيحي من الانهيار.. حتى لو تطلب الأمر اللجوء الى الكذب، النفاق، والمحاباة.
- تعصب الجماعات الدينية اليهودية المتشددة، تفسيراتها الصارمة والاحادية الجانب لتعاليم «التلمود»، واقدامها على إرتكاب العنف «الوديع» للتأثير في مجريات الأحداث.
- لجوء «أبويوسف» وجماعته الى الممارسات الأكثر راديكالية: تهديد التاجر الفلسطيني «حميد» للتعاون معه، سرقة المصباح الزيتي الفخاري لاستدراج الكاهن «مات جوتييرين»، التفجيرات وأعمال العنف المسلحة للدخول الى «الهيكل العظمي»،من «المدفن»، خطف طفلي المنقبة الأثرية «شارون» لمقايضتهما بـ«الهيكل العظمي»، خيانة «أحمد» الذراع اليمنى لـ«أبي يوسف»- لفحوى المقايضة، ومحاولة الخلاص من الطفلين- وربما المنقبة الأثرية أيضا- مقتل «حميد» برصاصة من مسدس «أحمد» اثر محاولته حماية الطفلين، العملية الانتحارية الأخيرة كمحاولة للخلاص، أدت الى موت «أبي يوسف»، ولم تف غرضها بمقتل الكاهن «مات جوتييرين»، وتفجير المحفظة المحتوية على «الهيكل العظمي».. باختصار، كل أشكال الارهاب.

وأكثرها مباشرة، مشهد دخول الفلسطينيين الى «المدفن» للاستحواذ على «الهيكل العظمي»، بدأ بعبوة ناسفة في سيارة قريبة من الموقع، وطلقات رصاص متوالية، وانتهى بالقبض على زمام الموقف، ورجال الانقاذ يحملون جسد أحد رجال الدين اليهود، بينما يلتقط آخرون البقايا المتناثرة فوق أرضية الشارع.

نفس اللقطات التي يشاهدها الاسرائيليون- والعالم يوميا- على شاشات التليفزيون في نشرات إخبارية تلخص عمليات المقاومة الفلسطينية في الأراضي المحتلة.

وكيف لنا، نحن المتفرجين العرب استقبال لقطة يقبض فيها جندي إسرائيلي على مقاتل فلسطيني تمكن من الدخول الى «المدفن»، ولكن الكاهن الطيب «مات جوتييرين» يتوسل الجندي بضراعة بألا يقتل الفلسطيني.

الطيب والشرير

وبدون عناء، تتلخص صورة الفلسطيني من خلال الشخصيات الفاعلة في الأحداث بالأوجه التالية:

«حميد (مكرم خوري) صاحب حانوت بقالة، أراد حفر غرفة أرضية خلف متجره، واكتشف مدخل «المدفن»

فأخبر السلطات الاسرائيلية فورا، هو- كما ظهر في الفيلم- فلسطيني طيب، يخاف على نفسه، وأفراد عائلته، يتعاون طواعيا مع الاسرائيليين، ومجبرا تحت ضغط التهديد مع الفلسطينيين لمراقبة ما يحدث، وتزويدهم بالأخبار والمعلومات، واستخدامه أخيرا كطعم لاستدراج الكاهن «مات جوتييرين»، والباحثة الاسرائيلية «شارون» الى «أبي يوسف» بعد اختطاف طفليها لمقايضتهما بـ«الهيكل العظمي»، وفي حركة فطرية لمنع «أحمد» أحد مرافقي «أبي يوسف» من قتل الطفلين، تصيب «حميد» طلقة طائشة، فيموت.

«أبو يوسف» (محمد بكري) بسيط، هادئ، ماكر، واثق من نفسه، هو صلة الوصل بين السلطة الفلسطينية (والعربية المسلمة بشكل عام)، والكاهن «مات جوتييرين» و«شارون» المنقبة الأثرية الاسرائيلية، انه يعمل بسرية مع نشطاء آخرين يقومون بالمهمات التحضيرية، ولكنه هو نفسه وراء أساليب التهديد، السرقة، العنف، ثم الانتحار عندما تحاصره القوات الاسرائيلية، في لقطة تجمعه مع الكاهن يتنازعان على الحقيبة المحتوية على «الهيكل العظمي»، وقد توضحت بسهولة رغبة المخرج بأن يموت «أبويوسف» لوحده، فهو الناشط المدرب على كل العقبات القتالية التي يمكن أن تواجهه في مهماته، بينما الكاهن، المسالم جدا، وفاقد الخبرة لأي مهام قتالية، يتمكن بحركة بهلوانية من انقاذ نفسه، الحقيبة، والباحثة «شارون».

ولكننا في مشهد سابق، بعد تفجير السلطات الإسرائيلية لـ«المدفن»، عرفنا بأن «الهيكل العظمي»



لا يخص السيد المسيح، بل «داود» أحد أتباعه.
«أحمد» الذراع اليمنى لـ(ابي يوسف» نراه في بداية الفيلم مختبئا يلتقط صورا لما يحدث في موقع «المدفن»، كما ينفذ إرشادات معلمه بدقة، وبدون أخطاء، ولكنه في أكثر الحالات حساسية وخطورة، يفقد صوابه، ويحاول التخلص من الطفلين، مما أثار حمية الفلسطيني الطيب «حميد»، الذي حاول منعه من ارتكاب جريمة حمقاء، فراح ضحية سوء الفهم والتنسيق.
بالإضافة لذلك، نشير الى مشهدين:
الأول: محاولة عناصر فلسطينية الدخول الى «المدفن».
والثاني: هجوم القوات الاسرائيلية على موقع اللقاء بين الباحثة «شارون» و«أبي يوسف» لمقايضة الطفلين بـ«الهيكل العظمي».
وفي المرتين، يموت المقاتلون الفلسطينيون الواحد بعد الآخر «مثل أفلام رعاة البقر»، ما عدا واحد ينجو بنفسه، بفضل توسلات الكاهن «مات جوتييريز» للجندي الاسرائيلي بألا يقتله.

السم في العسل

يستدرج الفيلم متفرجه الى خلاصات استفزازية:
يهتم «الفاتيكان» بالاكتشاف الخطير، ويرسل رجل دين يسوعي مسالم، وباحث في علوم الأديان، بهدف معرفة حقيقة «الهيكل»، الحصول عليه بشكل سلمي.
تعمد السلطات الاسرائيلية العليا لمعرفة الحقيقة علميا، واستغلال الحدث لابتزاز «الفاتيكان» للحصول على اعتراف بالقدس عاصمة أبدية لاسرائيل، واظهار بعض العناد والتعصب لعدد قليل من رجال الدين اليهود المتشددين.
في الطرف المقابل، هناك تجاهل تام (وربما متعمد) باشراك السلطات الدينية الاسلامية (وعلى رأسها الأزهر مثلا)، في الوقت الذي لم ينس المخرج عبر شريط الصوت أن يسمعنا أصوات الآذان لأكثر من مرة تتهادى في سماء «القدس».
وتحجم هذا التمثيل بأحد نشطاء السلطة الفلسطينية التي حشرت نفسها بدون دعوة من أحد، فكانت عقبة تمنع «اسرائيل» من امتلاك سلاح ديني سوف تستخدمه ضد الدولة الفلسطينية.
وفي مقابل «شارون» التي تتصرف كباحثة أثرية حقيقية وجادة، والكاهن «مات جوتييريز» رجل الدين اليسوعي المتخصص أكاديميا بعلوم الأديان، فان «أبي يوسف» ليس أكثر من زعيم فلسطيني مجهول الهوية، لا يمتلك من وسائل غير الارهاب والعنف.
ومع ذلك، يختفي في نهاية الفيلم، أو بالأحرى، يقتل مع أعوانه الآخرين، بينما يعود الكاهن «مات جوتييريز» الى «روما» مطمئنا، وقد تخلص من أوهامه السابقة عن شفافية وصفاء السلطة الدينية المسيحية المتمثلة بـ«الفاتيكان»، هنا يتذكر بحنين «شارون» الباحثة الاسرائيلية التي تستمر تنقيبا وحفرا للعثور على حقائق، أو أكاذيب جديدة.
وبينما لا يقدم الفيلم حوارات مباشرة، صريحة، وفجة عن الارهاب الفلسطيني، إلا أن قراءة الصور وما بينها، وتأمل الشخصيات والأحداث، تشي بخبث شديد.
وفي الوقت الذي يريد الفيلم أن يكون محايدا ومناهضا لكل أشكال العنف (ربما لأسباب تجارية تفتح له أبواب صالات السينما في الوطن العربي، وتفادي التورط مع مقصات الرقابة)، لا يتورع عن (دس السم في العسل)، بهدف تمرير «صورة» عن الفلسطيني، يختزنها عقل المتفرج، فتصبح يوما بعد يوم، وفيلما بعد آخر، حقيقة لا جدال فيها.

البطاقة التقنية والفنية للفيلم:

انتاج: الولايات المتحدة/ ٢٠٠١- اخراج: «جوناس ماك كورد».
تمثيل: انطونيو بانديراس/ الكاهن مات جوتييريز- اوليفيا ويليامز/ الباحثة الاسرائيلية شارون جولبان- مكرم خوري/ حميد- محمد بكري/ أبويوسف.
«المدفن»، هو الفيلم الروائي الأول لمخرجه «جوناس ماك كورد»، بعد إنجازه مسلسلات تلفزيونية، وأفلاما تسجيلية، وأغاني مصورة بالفيديو، وكتابته العديد من السيناريوهات.



التشكيل العماني

احتفاء بالتراث والحياة الإنسانية في نصوص حداثية

آمنة النصيري *

ليس من الانصاف تقسيم المُحترَف التشكيلي العماني إلى أجيال فنية، لعدة أسباب أهمها: أن التجربة الإبداعية الخلاقة لا تقاس بمداها الزمني، أو بكم انتاجها، إنما بطبيعتها، ودرجة الخلق والابتكار فيها، وهو الأمر الذي يضع التشكيليين القادرين على التأثير والتغيير وترك بصمة في الحركة الفنية في منزلة واحدة، بغض النظر عن الفروقات العمرية بينهم وزمن تجربة كل منهم. إضافة إلى ذلك أن عمر الحركة ذاتها منذ نشوئها قصير نسبيا- مثل كثير من الفنون الشابة في الوطن العربي، مما يصعب عملية تصنيف الفنانين إلى عدة أجيال تصنيفا دقيقا. غير أن ذلك لا يلغي دور الريادة والرواد الأوائل لهذا الفن، وهو جانب توثيقي لم تشتمل عليه هذه القراءة النقدية: كونه قد طرق من قبل في كتابات للمهتمين بهذا الجانب.

وعبر استعراض تجارب فنية مختلفة من المُحترَف العماني- سنقف عند نماذج منها في الصفحات التالية- يبدو واضحا كيف تتعايش بداخله مستويات فنية متعددة، واتجاهات ومدارس بصرية مستمدة من مدارك الفنون العالمية، تشتغل على مختلف الرهانات والاختبارات التقنية الحديثة، فمنها ما يتسم بملامح الفنون الواقعية التي تدرس الإنسان ضمن حدود بيئته، وكذا كافة الاشتقاقات العضوية الموجودة في الحياة؛ من كائنات ونباتات، لتتولد عنها أساليب تتخاطب وذائقة الناس الجمالية، ويميل بعض منها إلى الواقعية الرمزية أو النزعة التعبيرية على تنوع أشكالها بدءا بالساذجة- الفطرية، وحتى التعبيرية الحديثة.

لكن التشكيليين لا يكتفون بهذا الحين، إذ يدفعهم هاجس البحث عن قدر أكبر من حرية التعبير، وتأكيد دور الفن كمادة للتداول البصري تنتج عنها معطيات جمالية خلاقة، الى اقتحام أطر الحداثة التشكيلية التي يتمكنون فيها من القيام بأداء تشكيلي مغاير لصناعة خطاب بصري لا تتحدد آفاقه، وهو ما يبرر اتساع مساحة التجريد، والتيارات الحداثوية في أوساطهم.

(أنور خميس سونيا) علامة هامة في التشكيل العماني: في تجربته حس تجريبي واضح، وتمرد دائم على العادي والسائد: فهو مبدع يتحرر من القواعد التي تفرضها المدارس التقليدية.

وبما أن الحرية باعث للقلق فإنه يتنقل باستمرار بين الاتجاهات التي تمنحه مقدرات أكبر على التعبير، فيجد نفسه بين التجريديين والتعبيريين الحداثويين، وكثيرا ما يمزج تعبيرية الأشكال- التي لا تمثل تشخيصية بالمعنى المحدد ولكنها تقترب منها- بالتجريد اللوني، الذي يلف كل التفاصيل، ويساهم في اختزالها، وطبعها بملامح واحدة

* باحثة وفنانة تشكيلية من اليمن.

كلية، فتبدو شخوصه إن وجدت في اللوحات أشباحا وظلالا لا يمكن قراءة معالمها أو تبينها تماما، إذ تظل غامضة غموض المضامين ذاتها، التي ليس فيها قصدية للبوح.

تعقيدات الصورة وارتكانها الى اللغة اللونية في الدرجة الأولى، هو بحث عن خصائص جديدة للمادة، وعرضها في توظيفات مختلفة. مع تنقية الموضوع من الهامشي- المباشر، للوصول الى التجربة المغامرة التي تكسر حدود الراهن وتنطلق إلى أغوار الحياة، ترصد حالاتها المتنوعة من خلال استثمار الضربات اللونية الجريئة للفرشاة التي تتحرك على سطوح اللوحات في جرأة تبعد الأجواء الرتيبة عن الأعمال، وتتيح للصدفة والمفاجأة خلق آفاق واحتمالات غنية.

كما أن تنوع التراكيب اللونية وتداخل المساحات يكشف عن حساسية عالية يمتلكها الفنان تجاه هذه الأداة المؤثرة، بحيث يستطيع في كل مرة وبنفس النهج التجريدي أن ينتج تجربة بصرية أخاذة وجديدة في مضمونها وجماليتها وإيحاءاتها.

الصدفوية والنزعة التجريدية معا، ينفلتان بالفنان من مأزق التكرار واستهلاك المحدود من الصور المادية.

كائنات (أنور سونيا) تمثل المثير الجمالي الأهم وهي تعيش توافقا فيما بينها، فالإنسان يشترك في ذات العالم مع بقية الكائنات التي تأخذ مكانا لائقا يعبر عنه الفنان بأحجام ضخمة تتساوى والأحجام البشرية، هذا الربط يحيل الذهن أيضا الى علائق أسطورية ربطت البشر بالحيوانات، حينما حلم الانسان بعالم تسوده المحبة والألفة لا يغترب فيه الكائن عن أضرابه من الأحياء، فراح يختلق القصص عن حيوانات تقتسم الكون مع الانسان وتتعايش معه باعتبار الأرض كوكبا ماديا صغيرا لا يتجزأ ولا تتجزأ الحياة فيه أيضا.

علاقات البشر فيما بينهم تشي في لوحاته بأجواء حميمة؛ عبر الحوارات المرئية- التي تشبه حالة دائمة- بين شخوص التكوينات واشتراكهم في أبعاد نفسية واحدة.

التكوينات تسجل ببساطة وتلقائية ممزوجتين بأدائية لونية عالية، تمكن الفنان من أن يحقق شحنات تعبيرية، ومستويات ايمائية، وايحاءات، دون أن يفقد خصوصيته التجريدية، فالأشخاص والكائنات يظهرون بمساحات لونية تتخللها خطوط عشوائية بالغة التلقائية، وبينما تلوح أشباحها في مواضع من اللوحات، فإنها تعود لتخفي جزءا كبيرا من معالمها، عندما تغوص في جسد اللوحة، التي يتبادل أجزاءها الضوء والعتمة، الفاتح والقاتم، لتولد بذلك أبعادا درامية مكثفة، تكشف أثر الحياة والتوازن الداخلي الذي يسودها.



اللقاء بين اليوم والغد (اكريليك): أنور سونيا

في بعض من أعمال (أنور خميس سونيا) تتشابك مفردات ذات بناء هندسي: مستلهمة من التراث الشعبي العماني، مع وجوه واقعية يشكلها في بناءات مغلقة. هذه البناءات الملونة، الزخرفية في طابعها: تتشابه من حيث تصميمها الهندسي- الفني مع النوافذ الخشبية للبيت التقليدي، وهو شكل من أشكال الاستعارات الجمالية الذي يشتمل على مصاحبات فكرية؛ تربط الإنسان بالمحيط المادي الذي يتأنس من اقترانه بالأحياء، فيكتسب كيانا نابضا بالحياة.

تتفرد هذه التكوينات بمعالجاتها اللونية وطريقة صف عناصر الشكل؛ إذ تقترب من أسلوب الموازييك (الفسيفساء).. وهو انتقاء ينسجم وعملية البناء الهندسي لهذه المجموعة من منجز الفنان التشكيلي.

(إقبال الميمني) فنان يضع تصاميم مدروسة للصورة، تعتمد منظومة من الرموز التي يصل بها الى نماذج تعبر عن الوجود الذي يتحقق فيه تصوره، وهو وجود لا يقصد الحسي ولا يعبر عن رؤية منظورية للملابسات التاريخية بأبعادها الزمانية والمكانية.

يوظف في خطابه البصري الحرف العربي فيجعله مصدرا هاما من مصادر البناء العضوي للشكل لا ينسلخ عنه، فيفقد استقلاليته التي كانت له في اللغة النمطية المكتوبة، ليصير مفردة من مفردات التكوين الفني، حتى انه يصعب قراءته معزولا عن التفاصيل الأخرى؛ فالفنان بحروفه يبني القباب والمنارات والمنازل، ويدمجها بالزخرفات والفراغات، ويرصها

على مستويات متعددة في السطح.
هذا التوظيف الحاذق في منتجه يقدم حالة تجريدية خالصة، تشير الى الكينونة في انعتاقاتها، متجاوزة زمنها، وحسيتها، حتى أن الأبنية المادية التي تدخل في موضوعات نصوصه، تتحول الى كيانات بالغة الشفافية، تتطهر من تبعات حياتها في واقعها وتتحرر من قيودها، حتى توشك على الطيران في الفضاءات الرمزية للتكوين، ذلك أنها تفقد الكتلة التي كانت تشدها دوما الى قاع الوجود.
المساحات اللونية المزخرفة المتجاورة مع الأشكال التي تكونها الحروف، في حركة اللون، وتبادل العلاقات الهندسية، تمنح الأعمال ما تحتاجه من حركة وهارمونيا ودرامية، وهذه روابط لا غنى عنها للتكوين التقليدي.
في تجارب الفنان (الميمني) تنبعث موسيقى ناتجة من إيقاعات الألوان وتقاسيمها التي تنسجم مع ايقاعية الزخارف، وغالبا ما تتصاعد مفردات التكوين من الأسفل إلى الأعلى على السطح، فيقل ثقلها شيئا فشيئا حتى تندمج في فضاء اللوحة لتحقق أجواء صوفية، قريبة الشبه من الإشراق الذي يصل بالمريد إلى ومضات من الرؤية الحقة، ويخلق الصفاء الروحي الذي يهيئ الروح لاختراق حواجز المادي، هذه المشابهة تولد أيضا من النزوع التجريدي الذي يحيل الى اللامرئي، حيث يغيب التشخيص تماما، ويكون السطح عبارة عن مساحات ملونة ومجموعة من العلاقات والرموز.
حروفيات الفنان ليست مزوَّقة ومعتنى بها إلى درجة تصل حد الصنعة، إذ أنه يرسمها بتلقائية تتناسب وأغراض النص فجمالياتها نابعة من جمالية النسق الكلي للعمل، لا من خلال تأكيد طابعها التزييني الذي امتازت به، وهو ما يدلل على الوعي البصري العميق الذي يتمتع به الفنان.
تجربة التشكيلي (إقبال الميمني) تشترك مع عدد من التجارب التشكيلية العربية في طرحها الإرث الجمالي البصري غير معزول عن الاتجاهات والتقنيات المعاصرة، حيث لا يوجد إصرار على تكريس أيقونية التراث وتنميط عناصره، أو إعادة استهلاك الإرث من ذات الأسس القديمة، دونما اتصال بالمعطيات الفنية الحديثة فالهم الذي يشغل هؤلاء الفنانين يتمثل في الانتماء للحضارة العربية والبحث عن هوية محلية لمواجهة ثقافة الآخر، لكن هذه المواجهة لا تحمل طابع الصراع او الرفض المطلق والقطيعة، بل عبر الرجوع الى مرجعية بصرية مستقاة من فنون التراث كمصدر لتجديد وإغناء التجربة وفي الوقت ذاته الاستمرار في الانفتاح على الثقافات البصرية الغربية بعد إثبات موقف إيجابي للفنان؛ فهو يضيف ويرفد الفنون بهويته الخاصة ولا يكتفي بموقف المستلب أو الشبيه بالحرفي الذي أجاد نقل التقنيات والأساليب كما هي قادمة من بلدانها.
هكذا يشتغل الفنان العربي المجدد على تحليل الموروث وإعادة بنائه لاستنطاق جمالية على قدر من الخصوصية، مع الحفاظ على البعد الفكري للعمل.
التوجه آنف الذكر يكاد يكون أكثر وضوحا في صور التشكيلي الشاب (عبدالمجيد البلوشي) الذي يشكل اللوحة الحديثة وفق أهم الأسس والقوانين الفنية للمنمنمة الاسلامية.. فيملأ حواشي أعماله بالزخرفات الهندسية والنباتية، ليصنع منها اطارات عريضة تتوسطها الموضوعات، وهذه الأخيرة لا تشذ غالبا عن السمة العامة للعمل، فالزخرفية تسحب نفسها على التكوين كاملا فينطبع بها، بغض النظر عن الموضوع، سواء كان منظرا طبيعيا أو غيره.
هي أيضا لوحات البعد الواحد الذي ينفي الكتلة المادية، ويحول الأشكال إلى مسطحات تتبين بالخطوط واللون، لكنها لا تقع في عدة مستويات ولا يبرزها الضوء ويبعدها الظل، ولذلك فان هذا الغياب المادي في الأعمال يجعل الأحياء والأشياء تقع في كياناتها الروحية المستمدة من روحانية ونورانية الحق– المطلق.
الفراغ في التجارب المشار إليها لا مكان له، فهو مثلما في المنمنمة الإسلامية، والجداريات الزخرفية، ومختلف القطع المنقوشة، ليس مفردة محببة كونه يرتبط بمعان سلبية، في فلسفة الفنان المسلم منها انه حيثما يوجد محل فارغ يتواجد الشر ممثلا في الشيطان، ولذا تغطي الزخارف كل المساحات الممكنة لتعكس التوافق بين عمل الفنان وفلسفته غير البعيدة عن الفهم العقائدي للكون، والمتأثر بالتفسيرات الصوفية للكون، كما أنها تكون بمثابة حل بصري يربط عضويا كل أجزاء العمل.
على الرغم من طبيعة الموضوعات التي يعالجها الفنان منتزعة من البيئة المحلية– المعاصرة، إلا ان الصيغة الفنية التي استفاد فيها من قيم التصوير الإسلامي، جعلت هذه الموضوعات ذات جاذبية عالية، وربطتها بقيم زمانية موغلة في القدم، فجاءت الأحياء والأبنية والشخوص أشبه بصور من حكايات ألف ليلة وليلة، لتعبر عن الامتداد الزماني المكاني للحياة العربية الحديثة، وتؤكد سطوة الذاكرة الجماعية على مظاهر الحديث والمعاصر.

تأكيد انتمائها للمحلي، ومعاصرتها للفنون الحديثة.

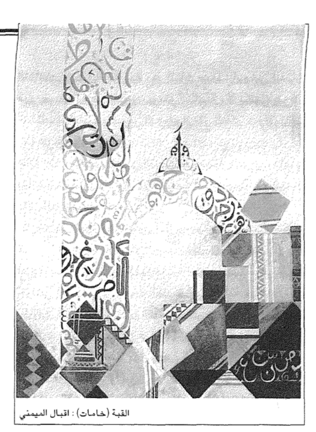
❖ ❖ ❖

(رشيد عبدالرحمن) فنان يحاول أن يغير من تركيب مساحة اللوحة التقليدية متجها نحو التقنية المبتكرة، فيضيف مواد وخامات أخرى، ليصبغ على عمله صفة الفراغية. تجمع أعماله بين السطوح المصورة، والأشكال النحتية، والأجسام المختلفة مثل الأحذية وأكياس البلاستيك وألواح الخشب، وغيرها من المواد المستخدمة في حياة الناس العادية.

في تجاربه يتمكن من إيقاع المتلقي داخل فراغ التجربة مباشرة عندما يشركهما في ذات الفراغ، فيكون الجدار الوهمي- في أحد أعماله بعنوان «الباقي من العمر»- في الحقيقة جزءا من العمل الفني، إذ يتعمد الفنان أن يرسم على قطعة قماش كبيرة شكل جدار قديم، موهت الخربشات معالمه الأصلية، وعلى جزء منه يمتد سطح صلب مستطيل بشكل عمودي؛ من هذا المستطيل يخرج وجه بارز متعب، ثم تخترقه أيضا يد أمسكت بعصا تتدلى حتى أرضية العمل الفني- التي هي أرضية الصالة، وفي الأسفل على القاع أيضا بجانب هذا الجدار وضعت كومة ملفوفة بكيس بلاستيكي.

اعتماد التوليف هنا هو بحث عن لغة تستثمر تقنيات متعددة وتجمع بين الأضداد التشكيلية؛ كالغائر والبارز، المضيء والمعتم، المرسوم والمنحوت، وتعقد صلات مشابهة تصل حد الالتباس بين الفعلي القائم في الواقع المادي وبين الفني في فضاءات العمل فتمتد بعض مفردات التجربة البصرية الى خارج حدودها لتنشئ حيزا مشتركا فعليا، لا مجازا بينها وبين المكان خارجها، وبذلك تلغي الفواصل التقليدية بين النص البصري وعالم المتلقي؛ وينكسر الجمود الذي يسود بين مسطح اللوحة وفراغ قاعة العرض.

بالرغم من حداثة الشكل لدى التشكيلي (رشيد) إلا أنه يبقى حريصا على عدم الخضوع لغواية التجريد الخالص؛ وذلك بإضفاء العلاقات المجازية بين عناصر العمل الواحد، وبالتالي إيجاد الدلالات المتعددة، فهو يبحث عن مفردات تعبيرية تيسر عليه عملية الدمج بين المتناقضات والأضداد، التي من شأنها تأكيد أن الفن قادر على التعبير عن اللاممكن، كما يخرج الفنان بالعمل من برودة وجمود الأجسام الصلبة الى دفء العالم الحي، الذي يكتسب حياته من الوجود البشري؛ ذلك لأن الأشياء عندما تقترن في تجاربه بالإنسان تكتسب سماته، وتعيش حالته، فيبلى الجدار ويشيخ تماما مثلما الرجل الذي يكاد يخترقه.



القبة (خامات) : اقبال الميمني

يبدو الوعاء البصري عند الفنان موفقا إلى حد كبير في التكوينات التي تصور المواقع التاريخية ذات الأبنية الأصيلة.. هنا تتكامل المعالجة الفنية بالموضوع، حيث يتحد التاريخي زمنيا ومكانيا، بالتاريخي من القيم الفنية الموروثة المتمثل في أسلوب التصوير الاسلامي.

في مُحتَرف الفنان (عبدالمجيد) لا يمكن اغفال النسيج اللوني الذي يمتلك حضورا متألقا، مبعثه اختيار تراكيب لونية صارخة (تمثل أحيانا اللون الخام الذي لم يخلط بدرجات أخرى) ينبعث منها دفء متأثر بحرارة الطبيعة العربية وحميمية علاقاتها، وصخب موسيقاها وفنونها.

لذا فانه ينظم البهرجة اللونية البراقة بإيقاعات تتدرج وتنتقل من مقام الى آخر، وتتراءى الألوان الحمراء والخضراء والزرقاء والبرتقالية بلورية شفافة- تماما كالأحجار الكريمة، مما يكسب المشاهد أسطوريتها، ويؤكد لا مادية بناءاتها.

ولع الفنان بالتكثيف اللوني، وبتأكيد جماليته، يقع به أحيانا في مغبة التزيينية، التي تغري العين بتأمل اندياحات الألوان وتنوعها، هذا الإسراف في اللون والزخرف يولد حالة من التشبع البصري والجمالي، وهو أمر يأتي على حساب الخصائص الأخرى للعمل، والتي تتراجع الى مرتبة ثانية، وغالبا لا يصير بإمكان المتلقي الانتباه لها. مع ذلك تبقى تجربة الفنان الشاب (عبدالمجيد) إحدى التجارب الناجحة في

ألوان الفنان تترافق والتعبير؛ فهي تتداعى مع تداعيات موضوعه البصري، تتحرك وتسكن، تبتهج وتكتئب، فتتخذ مختلف الحالات، وبخاصة في الأعمال التي تحمل مضامين تتعلق بمصائر البشر، ومغزى الحياة، وصراع الانسان مع الآلة في المجتمعات المعاصرة. في هذه التكوينات تختفي احتفاليات الألوان وتحل محلها درجات متفاوتة من اللون الواحد (المونوكروم)، لذا تكتسب حركتها ليس من خلال الكثرة ولكن من التبدلات والانتقالات؛ بين الفاتح والغامق، وبين الظل والضوء، كذلك تنوع السطوح والخامات، والالتباسات الفراغية التي تحدثها المساحات البارزة والغائرة، فهو تداخل بين وظائف مفردات العمل الواحد التي تندمج ببعضها لتحقق الغايات المرادة من الشكل ككل.

❖ ❖ ❖

تشكيلي آخر لا يبتعد كثيرا عن هذا الأسلوب، هو الفنان (عبدالله ناصر الحنيني)؛ عمل لفترة من الزمن على التجريب في تقنيات عديدة، ليصل إلى حلول بصرية تعتمد التقنية المختلطة، إضافة الى منتجه من اللوحات الزيتية والمائية.

يقدم في خطابه البصري أشكالا ضبابية ترصد تشظي المشهد، في حركة متوترة انفعالية، حتى أن أجزاء فقط من الكائنات والأشياء تبقى في محيط التكوينات بينما تغيب بقية تفاصيلها، لكأنها واقعة دائما في حركة دائمة تفقدها الاتزان داخل اطارات النصوص، وتساعدها على الفكاك من نمطية التكوين. وهو يختار منظورا غرائبيا في الغالب، يجعل من الصعوبة تحديد أفق العمل عن قاعدته، مما يتيح له توزيع ثقل الأشكال على كافة أنحاء العمل دون الالتفات الى التقسيمات المعتادة لقاعدة النص البصري وقمته؛ فما يشاهد على الأسطح هو عبارة عن أشكال مموهة تغلفها ألوان ضبابية تتحرك في شتى الاتجاهات. الأشكال قد تكون كائنات حية أو أشياء مادية تحيل الذهن الى أشباهها في الواقع؛ وهي- أي الأشكال- في انبثاقها على استحياء بين الألوان الشاحبة تضفي جوا من القلق، إذ توحي بأن شيئا ما يوشك أن ينفجر، ينفلت من العالم المتخيل داخل الحيز البصري، ويخرج الى عالمنا الفعلي، إنه تعبير عن حركة الحياة وطاقتها اللامحدودة.

ينجح الفنان في نصوصه من استكشاف قيم ألوانه، ويسخرها في الافصاح عن تحولات الكون، وانفعالات الأمكنة، وتبدو جرأته في استخدام ألوان تحقق علاقات شديدة الحساسية؛ منها الأبيض الناصع، والأبيض الأشهب والأزرق بدرجاته والرماديات.

ينجح أيضا في ان يوظف اللون تارة للتعبير عن حسية الموضوع، وتارة أخرى لتصوير أجواء روحانية بالغة الشفافية.

❖ ❖ ❖

أما التشكيلي (**غصن الريامي**) وإن كان خطابه البصري ينتمي الى هذا الطابع في بعض سماته إلا أنه يتفرد بتجريديته السحرية من حيث خصائصها العامة، فهو يلتقط مشاهد كونية، ويبتكر بالمساحات اللونية تكوينات محملة بكثير من الوجد الصوفي.. الفنان هنا يجلس في موقع متأمل تشده عظمة الوجود في صيرورته وحركته اللامنتهية، فتصير الألوان أصواتا تسبح بالجمال الطلق وتسجل اندهاش المريد. فيتحول الأبيض الخام والأبيض المشروغ بالزرقة المائلة للبنفسجي الى فيوض نورانية تدور حول المركز الذي يتمثل في دوائر زرقاء.

تلف تكويناته فضاءات تخفت أضواؤها وتزداد قتامة حتى تصل إلى الأسود الصريح، كلما اقتربت من نهاية الشكل المحصور في اطارات اللوحة الأمر الذي يساهم في إبراز الأجسام البلورية المجردة في مركز التكوين.

الحضور الميتافيزيقي للون في تجارب الفنان (الريامي) يعبر باقتدار عن النقاء والطهرانية التي تشف من نصوصه.

ويمكن الجزم بأن تجريدية (غصن الريامي) تمثل حالة خاصة في التشكيل العماني.

(**موسى بن صديق المسافر**) مصور تجريدي، يكشف إيقاعات التحولات الزمانية والمكانية عبر البعد الهندسي، فبناء الصورة لديه يرتكز على المساحات المدروسة الموزعة بخطوط رشيقة انسيابية تحول النص البصري إلى نسيج هندسي صرف يعتمد البناءات المفتوحة التي تحيل الشكل الى وحدة من العلاقات المرئية ذات الارتباط المجازي بالخارج، حيث تختفي المدلولات المباشرة وتصبح العلاقات اللونية وتأثيراتها هي المدركات البصرية المتاحة للربط بين الداخل في التجربة الفنية والخارج في الواقع؛ فالاحالات والاسقاطات المضمونية توجز في اختزال مفرط إلى انساق تجريدية هندسية تملأ مسطح اللوحة مكتسحة فراغها، ليبدو البناء قصديا، إذ يحقق حالة الامتلاء الكوني، ويثبت الوحدة الفنية، فكل المساحات مقسمة الى أشكال؛ مخروطية، مثلثات ومربعات، مستطيلات ودوائر، جميعها تعتمد على مبدأ التماثل وعلى الايقاع اللوني الذي منه تتشكل الموسيقى والحركة والتداعيات

المختلفة التي أبرزها البعد المعنوي.
المشهدية البصرية التي يقدمها الفنان (المسافر) تكشف عن ذات مبدعة؛ مشغولة بالبحث عن دلالات جمالية- فلسفية، وعلاقات تشكيلية مطلقة الحرية، لذا نجدها منخرطة في جماليات التجريديين الأوائل أمثال؛ بول كلي، موندريان، كاندينسكي.

❖ ❖ ❖

(محمد بن عبدالله الفارسي) أحد التشكيليين العمانيين الذين يستندون على الهوية الحضارية، عبر استلهام حداثوية اللغة البصرية، ودمجها في ذات الوقت بالموروث المحلي في تجلياته المختلفة، وإن كان يأنس في المقام الأول إلى معطيات الزخرفة العربية والحروفيات، فيصوغ منها جداريات ذات تجريدية غنائية تستحضر صوفية التصوير الإسلامي.
الفارسي ينفي عن الحروفيات معانيها، ويفككها ليقدم كل حرف على حدة في أجزاء النص، لتتجلى جمالياتها الشكلية، وتكون بمثابة أجساد تبث الحيوية عبر امتداد الأسطح، وتعمل على عقد روابط عضوية بين سائر المفردات في العمل.
إقصاء التشخيصية، والأبعاد الحكائية في تجربته، أمر يدعو الفنان الى الاستعاضة عنهما بالخطوط الأفقية والعمودية التي تتشكل منها الوحدات الزخرفية، وانحناءات الحروف مع تناوبات اللون، وذلك لإحداث شكل آخر للقصصية، وحركية النص.
هذا التوغل في التجريد يخفي أكثر مما يكشف، ويبحث عن باطن المعنى الذي لا يتأتى بسهولة، فالمفردات البالغة المحدودية لا تشي بمغزى الشكل إلا من بعيد، وهي هنا بمثابة الجزئي الذي يشار به إلى الكلي، ووظيفته تقتصر على الإشارة والتحريض البصري فحسب.
منظومة العلاقات ذات التمثيلات التجريدية التي يقدمها محترف الفنان (محمد الفارسي) تدلل على بحث دؤوب لتأصيل التجربة الابداعية الذاتية، دون اكتراث بالمعالجات النمطية المتوارثة، وهي تجربة من سماتها الانتقائية لعناصر الموضوع وركائزه البصرية، بالإضافة الى نزعة ملحة لتحويل النص البصري الى تصاميم لا تخضع للانفعالات الوجدانية قدر خضوعها للبناءات المسبقة في مدركات مبدعها.

❖ ❖ ❖

ولأن اللغة التجريدية تحتمل وصايا جمالية لا محدودة فإنها لا تقف عند هذه الأسماء المذكورة، اذ تستدرج مصورين آخرين، منهم على سبيل المثال؛ سليم بن سخي، صالح الهديفي، عبدالكريم الميمني، صالح الشكيري. وبذلك نجد في هذا النزوع التجريدي ظاهرة في حركة التشكيل العماني، ربما ترجع أسبابها الى رغبة الفنانين في اللحاق بركب التجربة البصرية العالمية عبر تبني التيارات التي لا زالت تتدرج ضمن الرؤى الفنية الحديثة، سواء من حيث أطرها النظرية، أو حداثة تقنياتها، ومن جهة أخرى التجريد على المستوى الأدائي يمكن الفنان من تحقيق المعادلات المعقدة، التي من ابرزها (كما تدلل على ذلك الأعمال والأساليب) محاولة التوفيق بين المخزون البصري في البيئة المحلية، والتراث الإنساني في مجمل الحركة التشكيلية.
على أن هناك شكلاً آخر للنزعة اللاتشخيصية تتسم بها بعض التجارب التي تركن الى توليف العناصر المادية ذات البعد المكاني، المعبر عن القيم الانسانية للبشر داخل حدود الأرض المشتركة والثقافة الواحدة، دونما حاجة للتعبير عن الإنسان ذاته، بكيانه المادي، حيث يكتفي الفنان بوصف عالمه وكل ما يشتمل عليه من معطيات حضارية.
يتجسد هذا المنحنى لدى تشكيلي مثل (موسى عمر) الذي يتمتع بحضور ملحوظ في الساحة الفنية العربية منذ منتصف التسعينات. وذلك لما تحظى به أعماله من خصوصية نابعة من اسلبة التراث في صور حديثة؛ وهو مثل غالبية التشكيليين العمانيين، يجد في المخزون البصري القديم عالما كثيفا وغنيا من التفاصيل التي تساهم في توسيع أفق التجربة الابداعية.
لوحات الفنان تستحضر تحولات المكان الحسية والروحية لذلك


البرقع (زيت): إدريس الهوتلي

تلوح من تكويناته الرموز ذات الدلالات التاريخية المستمدة من الذاكرة البصرية، إضافة الى استناده على المخزون الشعبي المتوافر على فنون متعددة بدءا بالشعر والحكايات وانتهاء بالتعاويذ والنقوش المشتملة في بنيتها على خبرات تراكمت عبر العصور.

(موسى عمر) يتخذ من مظاهر الحياة الشعبية أداة لاقتحام العوالم الأشد تعقيدا؛ رغبة في الإفلات من مجانية المشاهد القائمة على النقل الميكانيكي الفج للبيئة. وبذا تتحول التفاصيل العضوية والخربشات والتهويمات الى قيم تتجاوز بها وظائفها العادية في الواقع العادي.

أبرز ملامح تجربته انتقاله السريع الواثق من أشكال التعبير الواقعي الى تجريد اللوحة وترميزها بنظام من العلامات، مع تمثل المحيط الخارجي في لغة فنية تجعل الأشياء المستلهمة تغاير طبيعتها المألوفة، فتنسجم مع الشكل العام للعمل، وتذوب في التركيبة اللونية، كما تعمل على ترابط الخطوط الدرامية بين أجزاء الصور.

يعتمد الفنان التكوينات المفاجئة المتغيرة التي لا تقوم على بناء هيكلي واحد. الالتباسات الفراغية في التكوينات ناتجة عن تداخل الأشياء واكتظاظها ودخولها في علاقات تشكيلية جديدة مع اللون يخلق للأعمال عشرات الاحتمالات.

❖ ❖ ❖

وفي نموذج ابداعي آخر لا يقل جدية في بحثه البصري وقلقه الرؤيوي ينتج المصور (إدريس بن ابراهيم الهوتي) نصوصه التي تقترب منطلقاتها من مبدأ اللعب؛ بمعنى آخر يدخل الفنان إلى عالم اللوحة عبر مغامرة اكتشاف الأشياء واستكناه جمالياتها بإحساس فطري يتملص من القوالب المعرفية، ثم يركبها مرة أخرى في وجود فني جديد معتمدا تجليات خبرته الذاتية، ومستكينا الى فهمه وعلاقته الخاصة بالأشياء.

مبدأ اللعب الخلاق يسمح لادريس الهوتي أن يدمج في النص الواحد أكثر من تقنية، وأكثر من أسلوب، لتشكل في النهاية أسلوبا واحدا شاملا متماسكا يشير اليه وحده؛ فهو من حيث تركيب الشكل ينطلق من تجميعية المصورين اللاموضوعيين الذين سخروا العالم المادي لبناء الصورة فكرسوا فيها الخطوط الشرقية والخربشات والزخارف، كالذي نجده في أعمال البُقعيين أمثال؛ ماتيو، جوتن، رتفاس.

كما تلوح في أعماله أيضا معالجات الحداثيين من التشكيليين الذين لا تبعد أدائيتهم في العمل عن فن الكولاج (القص والالصاق)؛ حيث يولفون من الطبيعة المادية ما تقتضيه اللوحة من مرئيات يعيدون بناءها في أشكال مفاجئة لتظهر كأنها نزعت من مساحتها المألوفة في الواقع لتلصق في واقع مغاير، يمنحها معنى وحياة مغايرين ومفارقين للفعلي، في هذا الحيز الجديد تكمن الروح المغامرة التي تلعب بالمادة فتهدم ما شاء لها من صورها المكرورة، بحثا عن صورها الأجمل.

الإطلالة الأولى على تجارب التشكيلي المذكور تخلق انطباعا بالفوضى نتيجة ازدحام الأشكال واكتظاظها إلى حد ظهورها في هيئة كتل أشبه بالنفايات التي تخلفها الصناعات، لكن إعادة النظر مليا، وقراءة بصرية متأنية كفيلة بخلق حالة جمالية؛ فكل عنصر مرئي داخل العمل يمتلك شخصيته اللونية والزخرفية، وبين هذه الأشكال ينسج المصور خطوطا وزخارف بالغة الرشاقة. وتعمل تناوبات المساحات اللونية المتضادة- المتعارضة في أجزاء من الأعمال، والمتناغمة في أجزاء أخرى على احداث انتقالات تراتبية تزيد من جاذبية التكوينات، وتشدد على ترابط عناصر التكوينات كما تولد المزاوجة بين السطوح المعدنية والنحاسية، والأشكال ذات الألوان الشفافة الحالمة من خلق فضاءات فانتازية للوحات.

تنوع الأشكال ما بين دائرية، ومستطيلات ومثلثات، أو مساحات تمتلئ بثرثرات الزخارف، مع العلاقات اللونية، يحدث حوارات بين المفردات، لا تلبث أن تسحب نفسها على المتلقي فتربطه بالنص. وهكذا تتوافر للتجارب صلة غير مباشرة بالمحيط مبعثها إبداعيتها وقدرتها على استيعاب العالم الموضوعي ثم عودتها إليه عبر صالة العرض لكن برؤية مبتكرة.

❖ ❖ ❖

التعبيرية الحديثة تمثل هاجسا يشتغل عليه معظم التشكيليين العمانيين- بمن فيهم أولئك الذين اتجهوا الى ممارسات تشكيلية مختلفة؛ فقد وجدوا فيها شكلا أمثل يهيئ لهم التواصل مع حداثة الفنون البصرية العالمية، ويخاطب وعي الجمهور في آن واحد، لأنها تستوعب المحتوى الأدبي وقصصية الصورة- وهي السمة التي لازال الخطاب الابداعي العربي يحافظ عليها، لذا يكون النص التشكيلي حيزا لنسج الحكايات ذات الخطوط الدرامية؛ مثلما نشاهد في لوحات المصورين العمانيين سعود بن ناصر الحنيني، ومحمد بن فاضل الحسني.

أما التشكيلي حسين عبيد فيستحضر انفعالات النفس البشرية وتقلبات عوالمها الوجدانية، في طقوس خاصة للوحة، معالجاته التعبيرية- وخاصة في تصوير الأشكال البشرية-

قائمة على تشويه المظهر الخارجي (مثلما عند فرانسيس بيكون) وذلك لإسقاط مختلف الحالات الداخلية، والتعبير عن انهزامات الروح الإنسانية وانهياراتها. فالتشوه الذي طفح على وجوه أبطاله هو في حقيقته اشارة للدمار الروحي؛ ولأن هؤلاء يعيشون تمظهرات مختلفة للمعاناة الانسانية فإنهم يقعون في تراكيب مفارقة للواقع، تضيف قيما فنية وتعبيرية للمصاحبات الفكرية المتضمنة في الأعمال؛ كالتركيب المدهش للوسائط اللونية التي تصبغ الوجوه بالأزرق والأحمر والأصفر والأبيض في علاقات قائمة على التضاد. غرائبية النسيج اللوني تفتح آفاقا لاكتشاف مكونات الذات من الانعكاسات الناتجة عنه، التي تصدم العين وتحيل الذهن الى أعماق الكائنات التي لاتزال الأكثر غموضا والتباسا. ولعل أهم ما يميز هذه التجربة يتمثل في دراسة الإنسان عبر المفاهيم الوجودية.

❖ ❖ ❖

يلاحظ على التجارب النحتية العمانية أنها لا تشذ عن سابقاتها من حيث نبرتها التعبيرية ذات المعالجة الحديثة، ففي انتاج الفنانين العمانيين أيوب البلوشي، سليم بن سالم الخالدي، محمد بن سالم الناصري، تمرد واضح على القيم الموضوعية للشكل، ومحاولة خلاقة نحو تشكيل كتل نحتية تخرج عن عاديتها بنفي معظم الظواهر الخارجية والاقتصار على المحدود من الدلالات والتفاصيل للحفاظ على لا واقعية الشكل، مع اتاحة الفرصة لتحميل الأعمال بطاقات غير محدودة من القيم الوجدانية، وتجلى البعض منها بأدائية شاعرية.

من حيث المستوى التقني تكشف المنحوتات عن استثمار شتى الاختبارات التي سادت في محترف النحت الغربي.. ويميل الفنانون في الغالب إلى الخامات المتوافرة في البيئة المحلية التي من أهمها الأخشاب والحجر بأنواعها.

تجربة التشكيليات العمانيات تعتبر ظاهرة ايجابية في مجمل حركة التشكيل العماني، ولذا تمت الإشارة إليها منفردة ليس لتكريس نقاط تباين بين إبداع المرأة وابداع الرجل، او الاعتراف بسمات فنية خاصة للانتاج الابداعي النسوي، بل إنها رغبة في ابراز التجربة المذكورة والتقاط الأسماء المتفردة فيها.

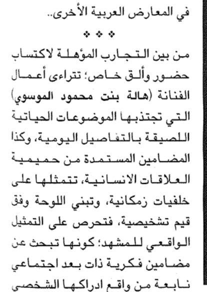
الجدير ذكره أن عدد التشكيليات العمانيات يفوق كثيرا اعداد زميلاتهن في الأقطار العربية (قياسا بعمر الحركة الفنية في عمان ونسبة الفنانات إلى نسبة السكان)، على أنه يؤخذ في الاعتبار هنا وجود مجموعة كبيرة من الهاويات في أوساطهن، مقابل الفنانات المحترفات خريجات المعاهد والأكاديميات الفنية، لكن من ناحية أخرى ذلك لا يعني بحال من الأحوال التقليل من شأن الظاهرة، فهذا الكم اللافت للنظر من الممارسات للفنون التشكيلية في طريقه إلى ايجاد العديد من الفنانات ذوات التجارب المتفردة، إذ أن العمل الدؤوب وتواصل العمل المستمر كفيل باحداث غربلة ينتج عنها تبلور الأساليب الأكثر حضورا وخصوصية.

ويكفي للتدليل على المشاركة النشطة للعمانيات في هذا النوع من الفنون البصرية، أنه في عام ١٩٩٨م، في «معرض الابداع الثاني للفنون التشكيلية» الذي نظمته «الجمعية العمانية للفنون التشكيلية» وخصص للشباب؛ كانت هناك تسع عشرة مشاركة من الفتيات من مجموع خمسة وثلاثين مشاركا، وفي المعرض السنوي السادس نظمته الجمعية ذاتها– في عام ١٩٩٩م. شاركت اثنتان وعشرون فنانة من مجموع واحد وخمسين مشاركا. وعلى الرغم من أن هذين مجرد مثالين من عشرات الأمثلة إلا أنه من الواضح بأن هذا العدد من المشاركات النسائية قلما يوجد مثيله في المعارض العربية الأخرى..

❖ ❖ ❖

من بين التجارب المؤهلة لاكتساب حضور وألق خاص؛ تتراءى أعمال الفنانة (**هالة بنت محمود الموسوي**) التي تجتذبها الموضوعات الحياتية اللصيقة بالتفاصيل اليومية، وكذا المضامين المستمدة من حميمية العلاقات الانسانية، تتمثلها على خلفيات زمكانية، وتبني اللوحة وفق قيم تشخيصية، فتحرص على التمثيل الواقعي للمشهد؛ كونها تبحث عن مضامين فكرية ذات بعد اجتماعي نابعة من واقع ادراكها الشخصي







وجوه (زيت) : حسين عبيد

ومواقفها تجاه عالمها، لكنها أيضا تتوخى في انتاجها الشروط الجمالية بدرجة رئيسة، ولهذا عبر تعبيرية اللون النائية عن الالتزام الميكانيكي بالواقع، وبضبابية الشكل الذي يموه التفاصيل، تنجح في الانتقال بموضوعاتها من فجاجة المشهد الواقعي، وعادية الحياة الخارجية إلى الكشف عن الجانب الشعوري في موضوع النص بشقيه المرئي والمضموني فيتحقق لها رصد عالمين أو تصوير الحياة الإنسانية في تمظهراتها، وتشير الفنانة من بعيد في مضامينها إلى القيود الاجتماعية التي تجعل المرأة في مشاهدها كائنا يعيش العزلة بمستوياتها المختلفة فيتحول الى المساحات المغلقة، الكئيبة، وتصبح علاقاته بالآخرين محصورة في استحضار صور عبر خيوط الذاكرة. المرأة كموضوع لديها تلوح ككائن مستلب يصل حد العجز، وهذه الصورة البائسة تعد تعبيرا عن رفض ضمني من قبل المصورة لما هو قائم من المفاهيم الاجتماعية السلبية.

من حيث بناء التكوينات، تتضافر المفردات لتشكيل صور متماسكة، وهو أمر يشير إلى تمكن الفنانة من أدواتها.. وإن كانت تنجذب في أعمال إلى الأسس الواقعية لأنها في مرحلة التجريب والدراسة واكتشاف الأساليب.

❖ ❖ ❖

وتستلهم (**نادية بنت جمعة**) ذات المفردات البصرية في تشكيل المشهد؛ فتتأرجح أيضا بين البعد الواقعي وآفاق التعبيرية الحديثة الا انها تبدي اهتماما أكبر بالبحث اللوني المرتكز على تصوراتها الطازجة لصياغة الواقع؛ وهو ما تحاول تجسيده في نصوص تلتقط حركة الحياة، تجمعات البشر، حواراتهم، حالات التأمل التي يمارسونها، كل ذلك مصحوبا بالتداعيات اللاشعورية، التي تجعل من فضاءات اللوحة إما صاخبة أو ساكنة، وتظهر الشخوص في ذروة النشوة أو في أقصى مراتب الحزن والكآبة. هذه التبدلات جميعها تضفيها الفنانة بضربات فرشاتها وبدرجات لونية تشكل دراما المشهد، إنها في هذه النصوص أقرب الى الملون منها إلى الرسام؛ فالخطوط والفواصل بين الأشكال وكل التفاصيل التي تقتضي عملية الرسم ليس لها وجود، فباللون وحده تبرز الكتل والأشكال وتتجاور، أو تتداخل في بعضها البعض وتتماهى لتزيد من تعقيد وتماسك الصور.

(رابحة **بنت محمود** في تعبيريتها تطوع الموتيفات الزخرفية الشعبية، والأساليب الأكثر عفوية في التصوير التي لا تبتعد عن الفطريين أحيانا.

تعتمد على الطبقات اللونية الكثيفة التي تعطي لسطوح اللوحات ملمسا خشنا تناوب فيه البقع البارزة والغائرة، وذلك لبث حيوية في مشهدية الفنانة وتأكيد الطابع العفوي الذي لا يكترث بتنميق الشكل.

الإنسان في علاقته بالمكان هو الغاية الأساسية في الأعمال ولذا يتبادل الاثنان التأثيرات المختلفة.

تكويناتها شديدة التماسك؛ يشبه تركيبها شكل الكادر السينمائي.

الفنانة في تجربتها الحالية تشتغل على تطوير أدواتها؛ لذا لا تأبه بتعقيد الصورة، وبالتقنيات المعاصرة، قدر اهتمامها بدراسة الموضوعات الواقعية.

تنتمي أساليب وأعمال تشكيليات عمانيات أخريات الى التيار التجريدي، ويندرج البعض الآخر منها الى التيارات الحداثية المعاصرة والاتجاهات الواقعية على تنوعاتها.

فالفنانة (**منيرة بنت سعيد الحارثي**) تحاول أن تستحضر الحروفيات العربية، مستلهمة ظاهرها كبعد جمالي للنص البصري يعاد تركيبه في نماذج مبتكرة تسقط عن الحروف محتواها الأدبي، فتقدمها من جانبها المجرد المتوائم إلى حد كبير مع تجريدية الشكل لديها. وتنتج التشكيلية (نادرة بنت محمود اللواتيا) لوحات تجريدية ذات أداء تقني فني عال.

وتحاول الفنانة الشابة (**منى البيتي**) أن تحقق ذاتها المبدعة عبر تجارب الفن الحديث التي تتنازعها وتطبع نتاجها بالروح التجريبية؛ فتارة تشتغل على إنجاز النص البصري التقليدي في تقنياته، وهنا تقدم نفسها كفنانة تعبيرية لم تتخط بعد مراحل الدراسة الكافية والإلمام بقوانين الأشكال الموضوعية، وتارة أخرى تستهويها التجارب الفراغية والعمل الفني المعتمد على التجهيز والتركيب، وفي هذا النمط تجد الفنانة حريتها في انتاج العمل الذي يجسد في الدرجة الأولى الفكرة، حتى وإن جاءت على حساب فنية العمل وجماليته.

ينطبق واقع الحال على النتاج المماثل الذي تشتغل عليه تشكيليات مازلن في مراحل البحث الأولى، منهن على سبيل المثال: (آسيا بنت يحيى الحسني، سمر بنت سعدي الكعبي، فخرا تاج الاسماعيلي، نعيمة بنت عبدالله الميمني).

وتتفرد الفنانة (نوال بنت سعيد عتيق) بتكويناتها ذات النسيج الزخرفي الذي تتداخل فيه الشخوص بالأشياء المادية، في بناء فني يخرجها من قوالب الفن الواقعي.. على الرغم من واقعية الأشكال.

موضوعات (نوال) مستلهمة من البيئة المحلية، وفيها تكريس

للقيم الفنية المحتواة في التراث العماني.

اشتغال الفنانة على اعادة صياغة التراث بوجه خاص، يجعلها تفرغ شخوصها من المخزون الوجداني، وتنزعهم من عوالمهم المتعددة، لتضعهم كإحدى الوسائط التي تمكنها من التعبير عن موضوعها؛ وهو ما ينحو بالنصوص نحو التزيينية، لكنها في مجملها نصوص متعددة المستويات ذات بناء محكم ولغة شديدة الخصوصية.

(نائلة بنت حمد المعمري) تنتقل باللوحة من مستوى النقل الحرفي للقيم الموضوعية التي تنتج مشابهات مكرورة في الشكل والمحتوى، الى مستوى أعلى يستحضر صورا ذهنية مثيرة للمخيلة.

النصوص البصرية التي تنتجها مسكونة بهاجس اللامرئي، والماورائي اللاراهن.. فكل تجربة تمثل بحثا في العلائق الخفية التي تربط عناصر الوجود ببعضها، بل والكائنات الحية ومنها البشر بالكون.. إنها بمعنى آخر معالجة فنية تفلسف الكون بجزئياته، عبر إشراقات اللون الذي يتفتت ويتموج ويرسل أضواء صفراء ذهبية تسبغ على النصوص الدلالات الفلسفية، كون هذه الألوان في صيغتها هذه تتقمص ايحاءات



الأنامل تشكيل أغنية من طين (زيت): نوال عتيق

ميتافيزيقية تخدم التصور الابداعي المطروح.

الدخول في مغامرة الصورة المجردة، أمر يقتضي الدراية العميقة بتراكيب اللون والتمظهرات الممكنة التي تتولد عنه، كذلك الحس العالي والذهنية الشاعرية للوصول من خلاله وحده إلى معان زاخرة؛ وهي سمات توافرت للفنانة. إذ لا تمثل أعمالها هروبا من حرفية النقل الواقعي الناتج عن ضعف في الأدوات- وهي الظاهرة التي تلوح في تجارب بعض التجريديين الشباب- ولكنها الرغبة في التجاوز والتحليق في آفاق الرؤية الأوسع.

في شكل آخر من تجربتها، تفيد (**نائلة المعمري**) من الاختبارات التجريدية في انتاج تكوينات تلوح فيها المفردات الواقعية الممزوجة بدلالات رمزية، والموضوعة داخل فضاءات غامضة، تشكلها في أسلوب مبتكر حيث تصنع مشاهد متعددة داخل المشهد الكلي، كل واحد منها يحمل موضوعا، لكنها جميعها تنتمي في علاقاتها إلى الموضوع العام للعمل، فهي تعتمد في هذه التجارب على التقطيع للمشهد ونثر أكثر من تكوين في جزيئات اللوحة، على خلفية مجردة تتداخل فيها المساحات اللونية، لتنجز في النهاية نصا بصريا خلاقا يبوح بالبعض من الأسرار والاحتمالات، ويحتفظ بالكثير من الغموض.

الفنانتان (**فخرية بنت خلفان اليحيائي**) و(**انعام بنت أحمد اللواتيا**) تقدمان أعمالا نحتية تلفت الانتباه بتقنيتها وفنيتها العاليتين، إذ تتمثل المنحوتات الأغراض الجمالية- الفكرية التي يتطلبها المنتج الابداعي الخلاق، وتحقق عملية التبادل والتوازن بين منظومة الكتلة والفراغ. الإنسان موضوع مشترك في أعمالهما تقدمانه في تكوينات بعيدة عن الخطاب البصري المباشر؛ حيث تعتمد الكتل على الايحاء بحركة الجسد عبر انحناءاتها والتفافها فيما يشبه حركة الكائن الحي، يصاحب ذلك الخطوط والنتوءات التي تفضح بعض تفاصيل الجسد.

المنحوتات مفعمة بالانزياحات العاطفية التي تحيط الوجود البشري بأجواء حميمة تضفي على الفضاء حولها وعلى قاعات العرض مناخ تسوده الألفة.

إن ممارسة التشكيل على هذا النطاق الواسع من قبل الفنانات العمانيات ظاهرة جديرة بالاهتمام؛ كونها تثبت تعدد الإمكانات الإبداعية لدى المرأة العربية، وحضورها المؤثر في مختلف مجالات الإبداع عندما تسنح لها ظروفها.

الشاعرة الرومانية نينا كيسيان



اللوحة للفنان: محمود حسو، سوريا.

ترجمة وتقديم: **هاشم شفيق** *

الشاعرة الرومانية، نينا كيسيان ولدت في جالاتي احدى المدن الرومانية عام ١٩٤٤، أنهت دراستها الابتدائية في براشوف، والثانوية في العاصمة بوخارست، ومن ثم درست فقه اللغة- الفيلولوجيا في كلية الآداب جامعة بوخارست.

مرشحة لجائزة نوبل، بعد تأليفها لأكثر من خمسين كتابا تتوزع بين الشعر والنثر وأدب الأطفال، أول مجموعة شعرية ظهرت لها كانت في عام ١٩٤٧، بعدئذ ترجمت أشعارها إلى لغات أجنبية عدة، منها الإنجليزية التي ننقل منها قصائدها الى العربية، وهي حسب ظني المرة الأولى التي يتم فيها ترجمة هذه الشاعرة المؤثرة والفريدة الى لغتنا، فضلا عن هذا كله، هي أيضا مؤلفة موسيقية لمقطوعات لحنية، سيمفونية، وناقدة سينمائية عملت في الصحافة، وها هي الآن تعيش من ريع كتبها حيث تقيم في نيويورك.

أما من ناحيتها فقد ترجمت نينا كيسيان الشعراء الذين أحبتهم وربطتهم بها وشائج إبداعية مثل شكسبير، أبولونير، بريشت، باول سيلان، موليير وماياكوفسكي.

* شاعر من العراق مقيم في لندن.

في عام ١٩٨٥ تدعى كيسيان إلى الولايات المتحدة الأمريكية لتدرس العلوم الجمالية للنصوص الإبداعية في جامعة نيويورك، في تلك الاثناء يتزايد التوتر في جمهورية رومانيا الاشتراكية ويخضع البلد والشعب إلى خنق واسع للحريات واضطهاد مريع للفرد عبر رهاب واضح وتنكيل بيّن لحرية المعتقد والتفكير، فتصل الأنباء الى نينا كيسيان حاملة رسائل مرعبة عن الديكتاتورية وجرائم رئيسها آنذاك شاوشيسكو، وكان أبرز هذه الأنباء هو اعتقال صديقها الكاتب جورج آرسو واقتياده من قبل أجهزة مخابرات النظام الديكتاتوري ليموت في إحدى زنزاناتها تحت التعذيب.

في حمأة هذا الوضع كتبت نينا كيسيان نصوصا ورسائل وقصائد مناهضة للديكتاتورية ونددت في لقاءاتها ومؤتمراتها بالأوضاع البوليسية في بلدها رومانيا، ترافق ذلك مع نيلها طلب اللجوء السياسي واختيارها نيويورك بلدا للعيش والإقامة.

في النتاج الابداعي الخلاق لنينا كيسيان يتوارى السياسي بعيدا لتظهر أطيافه عبر شبكة من الدلالات والرموز، هنالك فن كبير في قصائدها ولغة شعرية بالغة الجمال والأناقة، لغة مشذبة، يكون الاختزال سندها وعمادها الأول، كذلك الحلم المحمول على غيمة فانتازية هو المدخل لعوالم نينا كيسيان الشعرية الشفيفة، عوالم تشحنها مخيلة بارعة في توليد الصور والمشاهد والمعاني الدالة على رؤية تغترف من نبع يفيض بالرؤى والاحالات والتأويل الذي سيلحظه قارئ نينا كيسيان، من هنا حاولت قدر الإمكان على إيصال رسالتها الفنية والتعبيرية المزدوجة إليه.

* رقص.
إرتديت الأزرق،
يمكنني الآن
أن أدورَ في الريح
وأقحم نفسي الخفيفة
في هذه الحالة.

* * *

إرتديت الأخضر.
يمكنني الآن
أن أغيظ الكارثة
تلك التي لا تفرح أبدا
ولهذا ارتديت المرمر.

* * *

ارتديت الأحمر
إذن أستطيع أن أميل قليلا
من شاطئ إلى آخر
حسنا
سوف أساعد حشدا شفافا
من العابرين

* * *

ارتديت الأصفر
إذن باستطاعتي التزحلق
نحو جهة الموت
وهلم جرا

* الحامي.
البحر يأتيني
مرة أخرى ليلتقيني
من دون أن يخدعني،

يأتي بدرعه الجميل
ليحمي كياني
من غيرتك.
* حاشية الحب الأبدي.
عشاق فرحون،
خلقوا ليعيشوا معا،
انصتوا لصدى قبلاتهم.
* * *
عشاق خالدون
أحدهم سيبقى إلى الأبد،
روحه تشكات
مثل فكرة واستعارة
* * *
عشاق خالدون
سبقون داخل قبلاتهم،
لكأنهم الرعد،
إنصتوا.. انصتوا
إنهم عشاق فرحون.
* قبل
قبلاتنا بالمئات
بالآلاف
حتى بالملايين،
من يعرف ذلك،
أنا أبدا لم أعددهم، فاكهتي
سناجبي
قرنفلاتي
انهاري
سكاكيني،
يمكنني النوم في فمك،
أغني
وأموت هناك،
مرات
ومرات،
ذلك الفم هو ميناء عميق،
يفرغ حمولته
بعد رحلة طويلة،
حتى الآن لا أزال أتوق اليه
لكي أبلغه
* * *
قبلاتنا كانت معارك ثقيلة،
بطيئة وصعبة، حيث الدم،
الصوت والذاكرة
كلتاهما اشتركا في ذلك،
آه
كم كنت غيورا،
أنا الماء الذي شربته،
أنا الكلمات التي نطقتها
عبر تنهداتك الزرقاء،
إنها غيرة الجائر،
إنها الفاصل الوداعي لفمينا.
* مثل أنّا.
مرة
دخلت بيت الحب معك،
وغادرته عندما فقد التفاهم،
كان الطريق يتغطى
بسماء من غير نجوم،

بعدها الحجارة الأولى
سقطت في قلبي،
الآن البناء انتهى،
إذ لا نفس
بعد ذلك في الداخل.
* كان حبا.
كما لو كان حبا،
مثل نغمة، هائلة،
فخمة ورصينة من باخ،
مرة كانت حركاتنا
نرد أصولها الى النبل والأبهة،
كقطع في لعبة شطرنج،
بينما أنت هنا الآن
في إضطراب تام
مغاير للمناسك،
ليس ثمة أكثر
من جمل لفضية في فمي،
أو تربيتة على كتفي،
أنت لم تستطع
أن تضع حتى راحتيك
على جبيني المتوهج بالأفكار،
لا يمكنني أن أبدد هذا الوقت
أكثر من ذلك،
شعور قسري بالألم،
أخجلني أن أجيب،
وها أنني أتنفس عميقا:
إصغ للنغمة الثانية
تلك التي ستأخذني أعلى منك
إلى الما وراء.
* تمارين صباحية.
أنهض لأقول
من خلال فكرتي الأولى
في الفجر:
أي سبيل جميل
أبدأ به اليوم
مع هذه الأفكار القاتلة،
فكرتي الثانية تقول:
إلهي ارحمني،
وحين أكون خارج السرير،
الحياة تقول:
ليس هنالك شيء.
* سلوى.
لا أحد سيحملني،
لكي يربطني بعد الآن،
لا أحد سيعيدني إلى عموده،
لا أحد هناك
سيزيل الصدأ الذي خلفته القيود
على رسغي الأيسر،
القبل ألغيت بأمر علوي،
بينما السلوى بأقدامي-
كلبة عند نصب آشوري.
* إعدام يومي.
أحسك مثل حبة
لرجل مريض تذوب في لعابي،
سلساً
وحميما تجري في مصل دمي،
حبيبي
لن تسمعني
وسوف لن تسمعني مرة أخرى
والى الأبد،
حيث ألف واط
ترج كياني
فوق كرس كهربائي

* أنَا: القصيدة تستوحي اسطورة رومانية قديمة، تتمثل بتضحية «أنَا» زوجة أحد البنائين الذي أراد من خلال هذا الافتداء القرباني أن يطيل في أمد البناء الذي شيده، والقصيدة توضح ذلك على نحو جلي.

مبضع الأسى



اللوحة للفنانة ملاك أبو النصر، مصر

مبارك العامري *

كبوة الموت

كان الموت يجأر
طيلة البارحة
كما ليث في حظيرة
لكنه غادر على مضض
في الهزيع الأخير
مخلفا على السرير
جسدا ناحلا
تتناهشه الكوابيس
ومخالب السأم.
وحين انقشعت
غيمة المخدر
كانت ثمة باقة نضرة
كوجه من جاء بها
ترقد بجانبي..
......
......
......
أتدرين؟!

* شاعر من سلطنة عمان.

كنت استمد منها
عافيتي
بعد عناء
خلته دهرا من الأوجاع.

معجـــزة..

كل الأسلاك
التي أدخلوها عنوة
تحت الجلد
لم تفت في عضد الألم
فجحافل العذاب
ترعى بشراهة
كقطعان متوحشة
لكن طفلتي
التي طبعت قبلتها
ومضت
عرفت كيف تهب
البلسم.

المستحيل..

في غرفة العناية
الفائقة
تسولت الهواء
من الطبيب
لأن رئتي خاويتان،
ولما أشاح بوجهه
انحدرت دمعتان
فغام العالم
من حولي.

فتائل الجسد

مسختني الصحراء
ذات ليلة
فاندفعت لاهثاً
أثقب الأرض
حتى انبجس عرقها،
وحين عبأت أوردتي
اشتعلت فتائل الجسد.

المرآة..

فاح عطرك
في الآفاق
ولما هرولت في
إثرك
أسلمني السراب
إلى حتفي..
أنتِ مرآتي
فما الذي يضيرني
إن وقفت أمامك
عرياناً.

نزوة..

من نزواتي
أن أستحيل صعلوكاً
على أرصفة الخيال
وأن أهب الأبدية
خلاصة تشردي
لأن الكون وطني.

تشارلز بوكوفسكي

دعوة للاحتفاء بالرداءة بوصفها أول وآخر ما توصلت إليه البشرية

زيـاد عـبـدالله *

لن يكون علي - عليكم الا معاينة هكذا جنون، أبعد ما يكون عن أقرب عبارة ملفقة قد تصادف أيامنا لتتخذ مكانها بكل وهنها وارتباكها في سياق قصيدة لا تحقق أي شرط من شروط القصيدة سوى صدقها واتساقها مع ما تقوله لتقوله جيدا.

قصيدة تشارلز بوكوفسكي (١٩٢٠- ١٩٩٤) تتكئ على الرداءة، فهي على إلمام مفرط بالحياة ساعة بساعة، مع اصراره اصرار قصيدته على ايجاد متكئ آخر غير الرداءة، والتي بنفس الوقت لم يجد إلاها لتوصيف حياة آثر الالتصاق بها والترنم بلعناتها صارخا في واحد من أصواته: «أنا كاتب ردئ» ومضيفاً في آخر: «ذات مرة سجلت صوتي وأنا أقرأ قصائدي على مسمع أسد في حديقة الحيوان فزأر بعنف، وكأنه يتوجع، والشعراء كلهم يستمعون لهذا التسجيل ويضحكون عندما يثملون».

شاعر، قصاص، روائي، كتبه التي تجاوزت الخمسة والأربعين كتابا، جنون لا ينضب، أو عزف منفرد على آلة كاتبة تحرص على إخماد روح شفافة لاتني تتسرب من بين السطور وتنتقم من كاتبها لكاتبها، بنصوص تلوح وتعانق بدل أن تصفع، تتضرع بصرخات سرعان ما يتبدى رنينها.

انهم ، جميعا، يعرفون

أسأل رسامي الأرصفة في باريس
أسأل نور الشمس على كلب نائم
أسأل الخنازير الثلاثة
أسأل موزع الصحف
أسأل موسيقى دون زيتي
أسأل الحلاق
أسأل المجرم
أسأل الرجل المتكئ على حائط
أسأل المبشر
أسأل صانع الخزن
أسأل النشال أو المرابي
أو نافخ الزجاج أو بائع السماد
أو طبيب الأسنان
أسأل الثائر
أسأل الرجل الذي أقحم رأسه
في فم أسد
أسأل الرجل الذي يظن نفسه المسيح
أسأل العصفور الأزرق الذي يعود الى بيته
في الليل
أسأل المتلصص توم
أسأل المحتضر بالسرطان
أسأل رجلا بحاجة لحمام
أسأل الرجل ذي الساق الواحدة
أسأل الأعمى
أسأل الرجل ذي اللثغة
أسأل مدمن الأفيون

* شاعر ومترجم سوري.

أسأل الجراح المرتجف
أسأل الأوراق التي تمشي عليها
أسأل مغتصبا أو قاطع تذاكر في تراموي
أو رجلا عجوزا ينتزع العشب الضار من حديقته
أسأل مصاص دماء
أسأل مروض براغيث
أسأل رجلا يلتهم النار
أسأل أتعس رجل تصادفه
في أتعس لحظاته
أسأل معلم الجيدو
أسأل راكب الفيلة
أسأل مريض الجذام، المسلول، المحكوم بالسجن المؤبد
أسأل بروفيسيرا في التاريخ
أسأل الرجل الذي لم يقلم أظافره أبدا
أسل مهرجا أو أول وجه تصادفه
في وضح النهار
أسأل أباك
أسأل ابنك وابنه القادم
اسألني
اسأل «لمبة» متوهجة في كيس ورقي
أسأل المغوي، الملعون، الأحمق
الحكيم، النخاس
أسأل بنائي المعابد
اسأل رجالا لم ينتعلوا أحذية في حياتهم
اسأل المسيح
اسأل القمر
اسأل الظلال في المرحاض
اسأل الفراشة، الراهب، المجنون
أسأل من يرسم كاريكاتير جريدة النيوركر
أسأل سمكة ذهبية
أسأل ورقة سرخس تتمايل لدرجة الرقص
أسأل خريطة الهند
أسأل وجها طيبا
أسأل الرجل المختبئ تحت سريرك
أسأل أكثر رجل تكرهه في العالم
أسأل الرجل الذي خرم قفازات جاك شاركي
أسأل رجلا يشرب القهوة بوجه حزين
اسأل السمكري
اسأل الرجل الذي يحلم بالنعامات كل ليلة
اسأل جامع التذاكر في حفل استثنائي
اسأل مزور النقود
اسأل الرجل النائم في زقاق
تحت جريدة
اسأل فاتحي الأمم والكواكب
اسأل الرجل الذي قطع إصبعه للتو
اسأل الدالة في الانجيل
اسأل الماء ينقط من حنفية بينما يرن الهاتف
اسأل اليمين الكاذب
اسأل الأزرق الغامق
اسأل المظلي
اسأل رجلا يؤلمه بطنه
اسأل العين الالهية اللامعة جدا والمغرورقة بالدموع
اسأل الولد الذي يرتدي بناطيل ضيقة
في الاكاديمية الباهظة
اسأل الرجل الذي تزحلق في حوض الحمام
اسأل الرجل الذي التهمه سمك القرش
اسأل من باعني زوج قفازات مختلفة
اسأل هؤلاء وكل أولئك الذين تركتهم
اسأل النار النار النار-
اسأل حتى الكاذبين
اسأل أي واحد تشاء في أي وقت
تشاء في أي يوم تشاء
سواء كان الجو ماطرا
او مثلجا
أو كنت تخطو خارج مدخل

مصفر من التدفئة
اسأل هذا اسأل ذاك
اسأل الرجل الذي على شعره خراء عصفور
اسأل معذب الحيوانات
اسأل الرجل الذي شاهد الكثير من مصارعات
الثيران
في اسبانيا
اسأل مالكي سيارات الكاديلاك الجديدة
اسأل المشهور
اسأل الجبان
اسأل الأمهق
والموظف الحكومي
اسأل اصحاب البيوت ولاعبي البليياردو
اسأل المحتالين
اسأل القتلة المأجورين
اسأل الصلعان والبدناء
والرجال الطوال والقصار
اسأل الأعور، الشبقين
والباردين جنسيا
اسأل الرجال الذين يقرأون
كل افتتاحيات الصحف
اسأل رجالا نسلهم ورود
اسأل الرجال الذين لا يشعرون بألم يذكر
اسأل المحتضر
اسأل جزازات العشب ومشجعي
كرقة القدم
اسال أي واحد منهم أو جميعهم
اسأل اسأل اسأل
وجميعهم سيخبرونك:
زوجة مزمجرة على الدرابزين
أكثر مما يحتمله رجل.

فاقة

يحثك على المضي
ولم تره أبداً
رجل قد يصل في يوم ما
لن يكون في الشوارع
أو المباني
أو الملاعب
او ان كان هناك
فقد أضعته بطريقة ما.
ليس واحدا من رؤسائنا
أو رجال الدولة أو الممثلين
أتساءل ان كان هناك
مشيت في الشوارع
مارا بالصيدليات والمشافي
مارا بالمسارح والمقاهي
ثم تساءلت ان كان هناك
لم ير
وقد بحثت ما يقارب نصف القرن
رجل حي، حي بحق،
يقال انه عندما ينزل يديه
بعد اشعال سيجارة
ترى عينيه
عيني نمر في المهب
لكن متى أنزل يديه
دائما تكون
هناك عيون أخرى
دائما دائما..
وعما قليل سيكون من المتأخر جدا علي
وسأكون قد عشت حياة
مع الصيدليات، القطط، الملاءات، البصاق
الصحف، النساء، الأبواب وتشكيلة أخرى
لكن لا وجود
لرجل حي
في أي مكان.

ماما

ها أنا
على الأرض

فمي
فاغر
و
لا أستطيع قول
ماما،
و
الكلاب تمر بجانبي تتوقف
وتتبول
على شاهدتي، نلتها تماما
عدا الشمس
وبدلتي بدت
رثة
والبارحة
ما تبقى من ذراعي
الأيمن اختفى
بقي القليل، تماما مثل قيثارة
دون موسيقى.
على الأقل «سكرة»
في السرير مع سيجارة
قد تسبب خمس سيارات
اطفاء و
ثلاثة وثلاثون رجلا
لا استطيع
القيام
بشيء
ملاحظة - هيكتور ريشموند
في
القبر المجاور الذي لا يفكر
الا بموزارت وحلوى
اليرقات
صحبة
سيئة جدا

حب

الحب، قال، غاز
قبلني قبلة الوداع
قبل شفتي
قبل شعري
أصابعي
عيني
عقلي
اجعلني أنسى
الحب، قال، غاز
كان لديه غرفة في الطابق
الثالث
رفض من قبل دزينة من النساء
خمسة وثلاثون ناشرا
ونصف دزينة من مكاتب
التوظيف،
لا اقول الآن انه كان على ما
يرام.
فتح كل عيون الغاز
دون اشعالها
ومضى الى السرير
بعد ساعات
شخص في طريقه الى الغرفة
٣٠٩
أشعل سيجارا في الممر
ثم أريكة لفظت من النافذة
حائط تداعى مثل تراب رطب
أربعون قدما في الجو تموج
لهب ارجواني
الفتى في السرير
لم يعرف أو يهتم
لكن علي القول
بانه كان على أحسن حال
ذلك اليوم

خارج الذراعين

خارج ذراعي حب
بين ذراعي آخر
أنقذت من الموت على الصليب
بمساعدة سيدة تدخن الحشيش
تؤلف أغاني وقصصا،
وأكثر لطفا من الأخيرة
أكثر لطفا بكثير
والجنس بلطفها أو أكثر
ليس ممتعا أن توضع على
الصليب وتترك هناك،
الأمتع بكثير أن تنسى حبا فشل
كما كل حب
في النهاية
يفشل.
الأمتع بكثير أن تمارس الحب
قرب الشاطئ في «دل مار»
في الغرفة ٤٢، وبعد ذلك
تجلس في السرير
تشرب نبيذا جيدا، تثرثر
وتمسك الدخان
منصتا للأمواج...
مت مرارا
مؤمنا ومنتظرا، انتظر
في غرفة
أحدق في سقف متشقق
بانتظار مكالمة، رسالة، نقرة
على الباب، نأمة..
ازداد وحشة من الداخل
بينما ترقص مع الغرباء في النوادي
الليلية
خارج ذراعي حب
بين ذراعي آخر
ليس ممتعا ان تموت على الصليب
الأمتع بكثير أن تسمع اسمك يهمس
في العتمة.

على مشارف الحقول

أسامة الديناصوري *

لا أكذبكم القول:
لم أكن أعنى بها مثقال ذرة من قبل!
وان شئتم الصدق؟
لم أكن أدري أني جد مولع بها
قبل هذه الليلة
. . . الكلاب
ما أجملها من كائنات!
انبحوا أيها الأخوة
لكم أود لو وقفت فى الشرفة
ورفعت لكم عقيرتي
لكن نباحي يدوي في جوفي فقط!
لا عليكم
ها نحن آخر الليل
وهاهي الشوارع تعود ملكا لكم
امرحوا
تحت أيديكم الآن مدينة بكاملها
وبالكاد ترون كل حين شبح آدمي
يمر بكم سريعا حابسا أنفاسه
تهيجكم رائحة خوفه التى تثير غثيانكم
فتطاردونه . . حتى يتعثر في ثوبه . . وينكفىء
فتضحكون
ثم ترجعون سعداء وقانعين
هيا أقيموا أعراسكم
وان شئتم: حروبكم
فقط . . لأجل خاطري

لا تكفوا عن النباح
أجل . . أجل
هذا أنت أيها الأزعر المهيب
كيف لي أن أجهل صوتك؟
كأني بك الآن تسب أحدهم
بل كأنك تهزأ به فقط
فيضحك الآخرون
ما أسعدكم معشر الكلاب
انكم تضحكون كثيرا
تضحكون
وتتقاتلون
وتتسافدون
وتتنابذون بالألقاب
وتتناجون
يالكم من سعداء . . حقا
لكن مهلا
أنا ابن ريف مثلكم
ومثلكم لا أفهم: لم أنا هنا؟
لكن حظي ليس بالغ السوء
اذ لفظتنى المدينة الى مشارف الحقول
في حي عامر بالخرائب
تلك الممالك
التى تستسلم مقهورة . . واحدة اثر أخرى
اذن ماذا أنتم
بل ماذا نحن فاعلون فى الغد
أيها الرفاق؟
أيها الرفاق

* شاعر من مصر.

دمي هــناك وعظــامي

حاكم عقربــاوي ★

(١)

دعوني أشرح لكم
الحياة ليست كما تفهمون
ابحثوا في معاجمكم القديمة والحديثة
لن تلقوا سوى كلمةٍ واحدةٍ
ليس لها جذر
في أرضكم هذه

(٢)

الحياة هنا
التقطها وأمض
فلربما يأتي عابر سبيلٍ غيرك
يمر من مكانك هذا
فيدوسها، دون أن يدري أنه
داس أيامك القليلة الباقية.

(٣)

أو
اذهب في الأرض
وعش بين الحفر
لا تستمع لنصائح الشعراء المحاربين
عسى أن تجد كائنات جديدة
لا تتقاتل على بذرة الحياة التي
سقطت من أحشائها

(٤)

لذلك
أنتم يا من سطوتم على طبيعتي
وأكلتم دودة الأرض التي
خرجت من حفرتي../

(٥)

كلكم أعدائي.

(٦)

وكل سيأخذ حصته من هذه الحياة
لن يظلم أحد،
حتى الذي رمى بها إلينا،
سيأخذ حصته كاملةً،
سواي أنا
أنا الذي
منحت عظامي ودمي
لشجرة الحديقة،

(٧)

إذن
عليكم أن تقطعوا أشجار الحديقة
إن استطعتم
يا آكلي لحوم الشجر
دمي هناك وعظامي
وحياتي الأخرى.

(٨)

لا تستطيعون حتى بقوة

(٩)

أنظروا الآن
كم تبدو قصيدتي خضراء
خضراء كطحلب سعيد
وهو يطفو على وجه الماء
قصيدتي لا تفرق بين الماء والحقيقة../

(١٠)

كلاهما لا يغرقان أبدا.

★ شاعر من فلسطين.

رواق الآدمية

نبيل منصر*

١
المرأة التي صافحته البارحة
على عجل
تركت في كفه
خمسة أصابع
وعينين في كأس يتكلم.
٢
يتصور نفسه دائما
هكذا:
هيكل عظمي على الجدار
وبداخله بندول
يشير دائما
إلى الغروب
٣
متى ضاقت اليد
بالكلب الذي يقودها، شرع الفم
في النباح
متى توقف عند جدار
بثلاثة قوائم!
٤
ثلثه الأسفل
حديد خالص
وثلثه الأعلى رأس بعينين واسعتين
ترسلان عند ثلث كل قرن
دمعتين من زجاج.
٥
مائدة بأربعة كراس
وأربعة غربان
على أربعة أكتاف
الجميع ينتظر منذ أربعة أيام
سقوط القناع عن وجه
بأربعة ملامح.
٦
جبهة عريضة هي ما ينهي
قامة آدمي
كلما تكلم
ابتعدت السماء أكثر
وكفت أن تكون سقفا
لجميع الجباه
٧
المسامير على الحائط
تشد نظرته جيداً
النافذة الصغيرة مشرعة على
صباح الشاحنات
لكن الكائن الذي يطل منها
لا يتذكر جيدا الحياة
٨
ذاهب الى العمل
مع طابور من الناس الآليين
الذين لا يحتاجون الى كأس قهوة
بعد كل عرق
عند كل رمشة راحة
٩
معطف الشتاء أبدا
يلف الفيلسوف

* شاعر من المغرب.

تماما مثل أفكاره الصوفية، التي
تخشى برد الحياة.
١٠
جلده المنحسر
على الوجه
يكشف عن ابتسامة مخربة، هي
غالبا ابتسامة قتيل
يده منحسرة على الأرض
١١
سيارة تتحرك ببطء شديد
على متنها أربعة أقنعة، العجائز يرغبون في
الوصول متأخرا
لأنهم اكتشفوا أخيرا أن الحياة
مرت مسرعة.
١٢
الجنود في أعياد الميلاد
يفرغون ذخيرتهم المتبقية
في رأس السماء
قبل أن يتبادلوا الأنخاب مع
الجثث المرتقبة.
١٣
عظام نشيد
خلدت للراحة، بعدما خرجت
من فم الجندي
الذي حيى الوطن
قبل الموت.
١٤
صهيل في علبة، هذا آخر عهد
بالتراب، بالخيول
ولن نجد بعد اليوم
سرج سابح
إلا في بيت المتنبي.
١٥
أوركسترا لصوص
تعزف سيمفونية الثورة التي ستعيد
الرسمال
غادة لعوب في علب الليل.
١٦
في العين مياه ملوثة
لهذا كل نظرة جديدة
تقذف موجة من السمك الميت.
١٧
عندما تتهشم الآنية
يرمي بك في حفر المقابر
بعد أن تمتص الأرض السائل الذي رعيته
كل العمر.
١٨
قنديل ينور القبو
الأشياء تفرك عيونا متعبة
ستراني
أحمل قدما
على أخرى
متسللا الى البيت.
١٩
يحدق وجهه حينما يقرب
من حافة النهر
الحصى في الأعماق يصلي على روحه المبذولة
من أجل رد العافية الى الحياة.
٢٠
ثمة أضواء تتراقص
ثمة زوج من الأحذية يعبر الشارع
ثمة يدان محشورتان في الجيب
ثمة كرة صغيرة قابلة لنسف المدى جهتين
واحدة للرأس
وأخرى للأقدام.

الحب في أعماق الظلمات

علي المخمري *

هو البحر الغارق في الفجوة والتردد
أمام مسحة أولى
تنبعث من جسدك
بريشة ولون (أفروديت)
يهبط الملاك بخاتم لك
ويقبل الشيطان مجنونا
في أعلى السارية، يقذف العابرين
بالقلوب والإبر
هو التلاحم والتضاد
هي الحقيقة بالأبيض والاسود
هما الموت والحياة يتعانقان على قارعة
الطريق
هو الشاطئ لا يعترف إلا به
ولكنه الآن تنازل عن رماله
لأمواجك
وشرع يفكر في طريقة رحيمة لجفافه

* * *

تشعر الأشجار بأنك وحيدة
ولاهية بجبهتك المرمرية
في فضاءات تحطم
أشكال الهندسة والزمن والمكان
لائق به امتطاء السديم
وجسدك الزمردي
يلهب في الأحلام اللانهائية

لائقة عليك ألحان السحرة
وغناؤك يحفر بجذوره
في لب الغيابات
السماء خضراء كالعشب
وأنت تنامين
في حريرية بيضاء
تنمو ضفائرك متسلقة
أعلى أغصان الشمس

* * *

الليل فيك روح من الأكوان
والخلائق
وجنباتك بعيدة
كالمسافات بين الكواكب
مغسولة بذرات الظلام

الليل تفاحة الجائع
ومهبط الانسان
إلى أرضه المثلى
من أجلك..
ألقيت بسرجي، على ظهر الريح
وأقتفيت
أثر البرق
وأصغيت للصوت
لأنك حيث ترعدين
يهطل المطر

* شاعر من سلطنة عُمان.

وتتعانق الزنابق منتشية برائحة السحاب
أنت الفرصة الوحيدة لالتقاء ما بالأرض
بالسماء.
***
عندما تمشين
على تموجات صفرة الصحراء
أحس بأنك
واحة متنقلة
تسكنها العصافير
والصنوبر ورقائق الزهور
ومن أصابعك الذهبية
تترقرق الغدران
فتتنفس الحياة
بالأريج والعطر
والأحلام البهيجة الملونة
لكن أحيانا
أشعر بك الأفعى
المقبلة نحوي
عن تقصد، ودوافع
مبررة.
***
لم تشعر في ذاتك
بأن الحياة
شاحنة
تتململ فوق طرق وعرة
وأنت في المؤخرة
مكوم فوق شحنة
من البنادق، والقنابل الرديئة الصنع
لم هذا
التوقع المحتوم
للانفجار في المتاه.
عندما يجرفني
تلاطم الأكاذيب، والمؤامرات
أتذكر بسمتك الصافية
كثغر الشفق الحزين
حينها يحممني الغروب
وانام متوسدا
أغصان الحقيقة
المتساقطة، منذ أمد على أرض
تخون الجذور، والورقة
الضوء لا يمثل إلا نفسه
والظلام متعقب مأجور
***
الشعاع المقبل، من عينيك
يكشف سبايا
مشاعري
ويوردني مهزوما
لعري الشمس، ولوثة الحرائق
لكم أصابتني هذه البقعة بالصدمة
فأنا بين غثيان الجبل، وقيء البحر
والرمال التي بداخلي
لا يقطعها
مكتشف أو رحالة
بل أطفال، فقدوا الطريق الى بيوتهم
وهم يركضون
خلف
طائراتهم الورقية.
***

دائما هناك هسيس ما
محمل بالخوف والأرق
الأشجار ما كان بوسعها أن تحتمل
لولا محبتها للأرض
والمياه ذات الخرير الصارخ
لا تنشغل الا بنفسها
والعمل على سكب قطرات الحياة، حيث لا
حياة.
في حين..
أنها تتجاهل الأعين المقبلة على الموت
وهي مستمسكة
بالضفاف..
ما كان بودي، ان تسمعي هذا
ولكنك الآن
أكثر إصغاء، واستشعارا للذعر
عليك منذ اللحظة
تربية الأنياب
واكتشاف تركيبة السم
للدفاع عن وطن
نجهل معناه
لكننا نحبه
بجوارحنا المبتورة
***
أنفاسك تدفع في قوة مدمرة
وغامضة
أتصورني، اعصارا ذا مسننات تفتت الحجر
(هيراكليس) وهو يقوم بمعجزاته الاثنتى عشرة
يبدو العالم ككرة (بولينج)
أدحرجها بيدي
وأسقط بها ما أشاء
من نصب وصولجانات
ولكن..
أحيانا تبهرني
مهارة الحرباء، وهي تختفي
سالمة في الرمل..
أحيانا اصرخ
في أذن العالم
أحبك
وأحيانا لا أستطيع
قولها حتى في السر
أنا على يقين
بأن هناك من يتلاعب
بعناصر القوة والضعف
الموت والحياة.
وهو الذي يدفع بي
إلى أعلى القمة
لأنادي، مفاخرا:
أنا القائد، الذي فاجأ النهر، في منبعه وأرداه
قتيلا
أنا القائد، الذي فاجأ النهر، في منبعه وأرداه
قتيلا
أنا القائد، الذي فاجأ النهر، في منبعه وأرداه
قتيلا
ثم
سقط
من
شدة
العطش..

الأسماء توقظ النرجس

زهران القاسمي *

يدلهم الهطول
جهارا صراخ اللذة يأتي
الى شواطئ من دخان التكون
ومن شرايين الأفق
يجيء التلاشي مختلطا بالحمأ المسنون
وفي البدء، أغصان التوت المجردة
تنبئ بخطوة بين المجرة ومركز الكون
لم تكن تتعرى لولا حيرتها في فرد أوراقها
في البدء كانت المنشار
كشراع من الفضول، تزور الجذر
وتأخذ قيلولتها بين الأفياء الفقيرة
سؤال يلملم ضفاف النفس
معطيا لدى تداخله مع لطافة الأعضاء
مطلق الانشقاق مع المساء الحلزوني
وعين حمأة هي فخ الشمس الدائم
والتبدد يقع على مقربة من نافذة مساء
ينبري مع نفسه
في نقاش أعمق من الحفرة
التي ينكمش فيها عن التيارات المفاجئة
السلطعون ذو القوقعة الهرمية
والسلام واللعنة لهذه القوقعة
حين يكون التصاقها بالصخور تشبثا أخيرا
والنشيد بالماء لم يكد يعبر
حيث ثمة مشهد مرتبك على السطح
في ظل أجوف من معناه
والهالة المضطربة لغبار الطلع
تعوسج انكسارات الوقت
وتجتر دخلاء التمني
رغبة في صهوة الماء
ولعا ينسكب مخذولا
بين الصلب والترائب
والشقاء اشتعال يلمسه متشبعا بالعتق
حجر منقسما ظله
يتراى لقرائنه بعيدا
في نفي انحيازه بالملح

لذلك تحت التماعه يرتسم مفاضا بالموت بالتجدد
مساء يستفيق على عطر نسائي
نجمة تومئ نحو مرافئ الشرق
عناق في تقاطع تضوئين
عربات تتسور صباحا ضبابيا
طيور مهاجرة على مدى الكلام
أكفان وأدوات تضميد
ذرات رماد تتساقط
شخوص عارية تجأر بعيدا بالدعاء
حول نارها المقدسة
وعلى رصيف اللحظة الهش
تتأنق الضحايا
جاهلة مصيرها المرسوم لها نمشا
في ضحى الصوان
غرائزها الناعقة
تمارس إبحارها ناحية العشب
تستقبل شهبا
مداها غلالات رحم
منتفخ بحمل كاذب
الصدى يتهيأ للانبعاث
تتسع المصابيح أبهى من نجوى تسربلت بالنبوءة
تداهم الديجور وسوسة الدفلى
ويموه الدفء مواعيده للصخور
الصدى ينز من ذهول الفراشات
بالنزوح العظيم من مشكاة بكر لأحرف الشمس
ينتهي في تهافت الفصول
تستعر اللحظات خميلة جوع
وتمارين هذه المغناج
منذ العبور ونحن أشلاء خيالات
وبين العربات تمنحنا منة جديدة
أيتها المغناج التي تكدس مساءات أسطورية
على أرصفة زمن ما
وملاحم عن وطن
وسياجات من عظام الظهيرة
أعيدي لنا من نوئك قطعا
لكي نفتح بابا على مسار الحجيج

* شاعر من سلطنة عُمان.

أعيدي لنا رائحة الطين
لكي نستدل على موضع.....
ونفقد استعاراتنا المبهمة
وحين يترنم وجهك الامومي
حين يشتاق دفاتره القديمة
أعيدي لنا مع الريح آخر إيقاعات دمعك
والمهاجرين بسبب وبلا سبب الى ازمانهم
وعاصفة من ذكريات الأرامل
والنوافذ التي تطل على مدى
تؤوب منه الطيور
أعيدي لنا وجهك المضمخ بالزعفران
لكي نستظل بشفافيته المطلقة
الصدى شقاء رحب
ثدي أكذوبة مجرد
بعدما رضعت منه حيوانات نبيلة
لهفة تتسلل الى دنس الماء
هطول يباغت احتضار الذاكرة
طريق الى متاهة
(صعب علينا أن نوقع مع الهزيمة عهدا
على إفشاء استعارات النصر
صعب علينا أن نتبنى تلك السلاسل الصدئة
والجماهير التي تتسلل من جيب السترة الجميلة
تتكدس في الحانات
تثرثر عن البطالة وقلة الأجر وغلاء المهور)
الصدى دم القرابين المتيبس
على حجر الصوان
انشوطة في شعر أشقر
أيقونة في جيد عار
شبق ينز من عيوننا
ناحية زنار يرتديه خصر ناعم
ذرى الريح والموت
والحقيقة صخرة على وشك التدحرج
وسكين الصدفة الغاشم يخترق الصدر
والإفلاس دسيسة القدر
على صحن من بلور
على طاولة مهترئة
ونحن بين حبال اللحظة
نتلقى ثمار الشغف بالصدى
لا أبواب لكي تنفتح
لا جدران لكي تنزاح
نعيش أحقابا لكي نطل من طرف الحتف
الى الشاشات الفضية للفضائيات العالمية
نولد لكي نتمنى
نثرثر عن ليل يلتهم أحشاءه
ونحو مشارف المياه الساخنة
نركل جثثنا المحنطة بأحذية السخرية
ونشعل في ثيابنا نيران الأمس
ملومين محسورين
وثمل الريح أحشاء الفراشة
وكل البقاع المهجورة نحت في ضلوع الفراشة
موصد مدار الفراشة
وعلى صحارى الابتذال أجفان صدئة
وعرافات بجدائل مغزولة من أوهام الاحداق
يتنبأن بشجر أحمق
وكان خنجر يتوغل في المكان
الوجع الأبعد حضورا
نرسم الذكرى خيوطا هلامية
ويكاد الريف بعفونته
بأشجاره وأوراقها المثقلة برعب السقوط
والأعشاش الفارغة إلا من بقايا الطير
وكل ما نتصوره حول رحم ذابل
يحترف التخبط
وتلف منذ سقوطها هي عجوز العهر
ذكرى المجد تحت عباءتها، حرزا عن العين
وللشهوة فاصلة الحتف
والشهوة جرح لا يسكننا الا طمعا
والأسماء توقظ النرجس
والبدء مخيلة غائمة
والمجرات يكتمل شوقها للنضوج
ومن زاوية الحيرة
من الملامح الباحثة عن الاستحالة
من الغسق المتخثر بين قطع الغيم
من المزامير التائهة في حمى التشيج
يقامر الرماد بآخر بطاقة من الاخضرار
بآخر رملة في شاطئ الوهم
بأمسية يقتحمها العابرون الى تقمصاتهم
بالدفء المنصرم على زرقة في فضاءات اللهب
بأطفال معاقين يجرون أفق الفراديس

نحو ذرى مطلسمة
ببغاوات لا تكف عن الصلاة
على هيكل الآلام
على التوتر الناتج من مدرجة البيانو
وبين سخام المساءات
تهسهس الفراشة الحلم
نسافر بلا دموع
حين اشتعلت العرشان بما فيها
لنا لذاذة الشدو
هواتف تتجاسد بين احتمالات الهوج
روائح الأيام المشرئبة بأعناقها من بين الأهداب
شذاها وعطونتها
نبضات في السراديب المظلمة
ترسل إشاراتها دفئا
البسمات المنزوعة بقسوة من شفاة المارة
والانتظار المتساقط مع السباب على الطريق
يتسكع قمر بين جمهرة الاحداق
وأغنية قديمة تتأرجح بين الصخر
تؤوب الأعاصير في مشهد تراجيدي
تقترف الشخوص آثامها خاشعة
وللجهات ان تضحك قليلا على نفسها
أن تشير للعدو للدخول في حقولنا
وتطرد الباقين من رجالنا
عبر بحر الليل
عبر صحراء حزينة على هجراننا لها
فحفنة من الغبار
تكفي لتجميل المسخ
ولتسكب القبح على القمر
والنخيل تلوح لانثلام الريح
وتتتالى صفحات الرمال
حينما ينحدر القمر رائعا
في اتجاه أرض عطشى
أسرار تحتضن غيبوبته
يلتئم اللاتناهي ساكبا هجيره
متعة انتهاب معطف الصبابة
النخيل تشرب هسهسة الأرض
تتنفس دخان الصرير
يتولد في سفرها اعتذار يمور
يتهيأ للوجه السباتي المسفر
وجه الشذى
وتمطر الكواكب أويقات عاشقة
تتسع اللوحة لأطياف هائمة
الجنود الذين نجوا من طوفان القنابل
والذين لم ينتهوا بعد من الهبوط
الى الأوسمة الملمعة
يستفزون حواجب قادتهم
وهم يحملون قناني عليها ملصقات خليعة
يشرق من بذلاتهم حنان المرضعات
ناحية العواءات الليلية
على مشارف هاوية سحيقة
وفي كل مكان يعتقلون البؤس
ويسطون على أشرعة الاعجاب
في مآقي أجدادهم
الجنود بحركاتهم البهلولية
يعودون من هضبات الحروب
تقصف كاهلهم المؤن والآلام
يحلمون بصباحات نقية
يتركون فيها ذكرياتهم اللزجة
ويرحلون عائدين الى هضباتهم
زارعين الأزقة
مستبشرين بسحاب عابر
ماضين الى عاصفة بائسة
لا تستطيع حتى حمل بعوضة
وبارعة في صفيرها
تنذر بنطاق واسع، وبجرح ممتد
لم يحاولوا خدش صمته
عندما رحلوا مع سرب طير مهاجر ناحية الشمال
تاركين أقدامهم تدنو تحت الأسوار
على جحش الأمل الأعرج
كساحرة تلوك لحم فريستها
وتمتطي ضبعها عكسيا
يمضغ القمر الثواني المتبقية
ليروي كيف ترك مسار العمر
ينصب على أزل العطش
ومفاصل الظل كانت شاهد عيان
وترأت اللهفة هودجا
ينتظر البدء
والمرايا تجيد السحر الأسود
وتنبت للمشهد بدايات جديدة.......

حديث

غازي الذيبة *

بيضاء تماماً.
الورقة
ويدي.

***

من الباب الذي يوارب الضوء
حدة تتسلل في الصمت
تضرب أرقها على الجدار
وتخط وجها
وظلالا نائمة وطيوراً.
من الباب
والصور المغبشة على المرآة
رفعة
تتعلق بالهمس.

***

أن يستيقظ الهاتف
على الكلمات والأجنحة.
أن تقلب المودة شعرها إلى الخلف.
أن يشرب الورد ماء الرقة.
أن...
لابد من الحب إذن.

***

تدفق صوتها يتجلى في اللعثمة
تدفقه
بارقة ارتباك تهبط بخفيف ألوانها
هنا
في النقطة الوارفة عند بوابة النبض.
تدفقة
وهي تدرب الهواء على الطيران
يكهرب السكون.

***

لا شيء سوى هبوبها الوئيد
يلتقط زرقة البحر
وينثر أمواجه الجامحة
لا شيء سواها
يحلم بالمدن الضاجة
والنوء.
لا شيء غير أسفارها
يأخذنا الى صخب الحكاية
وهي تذهب مجنونة
في الانفعال
وعند مغرب الصمت
تدق لوعتها في البراري.

***

الآن
وأنا
- على الأقل -
نشترط موسيقى دافئة
وحفيف أوراق صغيرة
وسهواً
وعرى واثقة من خفتها
وسعاة ألق يزدهون بألوانهم
لنذهب في البياض الشاسع
ونقيم للمواسم أشواقها
وللذاهبة في الانعتاق
مدنا وضجيجاً

* شاعر من الأردن.

وأسوارا.

***

أقلب السهو
وأقرأ على النار يدي
لأنني مثل شتلة غفو تنام في الطريق.
أقلب غيمتي
وأقرأ على الألوان ريشي
لأنني مثل طائر خائف من الصور.

***

كنت أتحدث عن القمح
كنت مسروقا بالهدوء.
كنت أرى الظلال والمرايا
والغابات
والمعادن والأيدي
والعابرين والكلمات والأمواج
في زورق الغواية
خارجين للتو من رقصة الحقول.
كنت أتحدث عن الأصوات
موحشة
وحميمة.

***

يجري المساء إلى النوافذ.
تجري الدقة الى الموعد
والكلمات إلى العبارة
والرنين
إلى
حرارة الهاتف.

***

كنت أتجاذب الصور
كنت أزينها بالرؤى
لتبتل بالحديث.....

هكذا:
عندما جلسنا تحت القصيدة
عندما نهضنا منومين من الضجر
عندما تثاءبنا من الخوف
عندما برد اللهاث ركضنا
عندما رن جرس الهاتف صدفة
وتسلل الصوت حارا
هكذا
دونما لحظة
تتململ على المقعد.

***

أصغي إلى حفاوة يديك
بالإشارات
للايماءة المسروقة من الدعة
للهناءة الرخية في مسراتك
للهاتف
وأصعد مع الليل خافتاً
بسلاسة
وهواء.
أصغي إلى طلاء الصور
يبرق من اللمعان
إلى نحول غواياتك الشاردة
إلى بقايا عطر اليوم
إلى خطوط الحظ
إلى يديك.
كأن للحناء أسراره
في ارتجاف السماعة
وقلبي.

كما لو أنك تعبرين الآن
أغنية من البلور والشرفات

علـي الرواحـي *

لي أن اقول الجرح،
والضوء اليتيم
ولي عتابك حينما تأتين
قبل الريح،
لي آثار ليلك في وسادتنا
ونصف حكاية
نامت على شفتيك
قبل النوم،
لي بوح الشراشف
للمرايا،
كم يخبئوني حنينك
بين زنار الحقيقة
والكلام،
يا شمس صوفي الغواية
مشرع شباكه،
وأنا مناديل
ترف على صهيل
الأرض فينا
كلما حنت نخيل
واستطال الموج
في الأهداب قنديلا
وعاشقة تضفر قلبها بالبحر
أقمارا
وقافلة عباءتها رخام،
لم يتسع جسدي سوى للحلم،
من يأوي إذن
نصف الحكاية والغمام؟
لم يتسع جسدي
فمدي ليلنا المحموم نحو العشب
ينعتق الحمام...

بكاء بنفسجة حول قلبي
– كما يتسلل
هذا الفتي الصغير
الى قلب سيدة الضوء
تخترقين غمامة صورتها
في الفؤاد
وكانت بلاد

وكنت المسافر
دون مطيته، والمفازة
مشغولة بالرحيل، ومشغوفة
بالحداة، تعد
خطى العابرين
وتمنح أسماءها للجياد
وكانت بلاد
و«لكتب اسمك يا حبيبي
عالحور العتيق
وتكتب اسمي يا حبيبي
عرمل الطريق، ولما بتشتي الدنى»
يسقط من شرفة الأغنيات
حبيب كنصف صلاة
وشت أدمع الطفل
عند السجود
بخضرتها؛ فامحت
وكانت بلاد
– (أخبئ صورتك الجانبية
تحت الوسادة،
عطر الرسائل
أحفظ فيروز عن ظهر
قلب، وأعشق
محمود درويش،
أحلم بالبحر مثلك،
أحلم أن يداً
سوف تأتي من الغيب
يزهر قلب الرصاص
بلمستها برتقالا
وكانت بلاد

لماذا تجيئين بيني
وبين دمي كالمواويل
في هدأة الليل/
يأسرني وجهك القروي
يكسرني كالمواويل: «ميجنا يا
ميجنا»
– (حلمت
بأنك آخر
قطرة ماء
وأني بكاء البنفسج،
صحوت، وجدت دمي نائماً
قرب قلبك،
بعثرني الحلم، لملمني اسمك
لما دعوتك للشاي)

* شاعر من سلطنة عمان.

الأطفال

عوض اللويهي *

لا شيء أوسع
من حواف الزعفران
أطفال
ينسلون
من
اقماط
الفجر
المراثي
استوحشت في الندب

ماذا سيبقى لي
وأنا أوزّع على المنسيين أسماءهم
استبدل أعينهم بالجمر؟
الأطفال ينكمشون داخل
أسنانهم
اللبنية،
يبللون قاماتهم
بأوراق الموز،
باكين من قطط المشيئة السوداء.
الأطفال
يكون
من أمهات
يتوحشن في آخر الليل.
رتبوا عظامهم
تحت جلد البلاستيك
وناموا
العصافير
ت
ط
ر
ق
حناجرهم
بمطرقة الماء

الأطفال
عادوا
إلى أحضان أمهاتهم
تاركين أسماءهم خلفهم
وأجفانهم المخيطة بفراشات صراخهم
غارقة في حليب البياض،
. . . .

---

* شاعر من سلطنة عُمان.

جـــزيـــرة الأرق

علي الفرج*

كنت أجمع الأعضاء المتناثرة في تابوت
الظلمة
كنت ألملم الشهب المحترقة في بدني
كنت أكنس المجرات التي تشظت في أنفاسي
كنت افرك هذا الليل بعطر الأنوثة
كنت أحاول.. أحاول
اقتسام قلبك الهامد
ساعتها
جاء رجل بمفاتيحه
أشار لي بيده
اخرج أنا بواب الليل

* * *

دائما يسيل شبحك الليلي على أطلال جسدي
أرى مساماتي تتسع للأرق
كيف سأقاوم لسعات المصباح الذي تتماوجين
فيه
.. أغمضت الغرفة
أتنفس برودة الليل
وأنا في غيبوبة
لكن.. كلما اصطدت رائحة على حيطان
رئتي
وجدت عليها بصمات يديك العابثتين

* * *

قبل انشطار الليل
شحوب يعتكف عند بحيرة رأسي
والأبراج مبتلة ببخار النافذة
وأنا على حافة البسملة كعراف
خيط أصفر من ثقب الغرفة الشرقي
يقطع حوار المرايا
.. يا لدفء الشمس

* * *

ليلة غجرية
لا تنتمي لبقع العهر التي تسلقتْ ثيابي
مصباح غجري لا يشبه كفني
من سيطعن الآخر
الليل أم المصباح..؟؟
مات الاثنان
لأن الشمس تكلّمت

* * *

في بهو الظلمة
شمعة تسهر على تقشير الليل
الذي يبس على أعضائي
والوقت في شيخوخة يجرجر الساعات الثقيلة
على نفسي
وأنت كسكون جدار منهك
هل سأعطي مفاصلي للظلمة..؟
أم ستعطيني الظلمة مفاصلها..؟
كل شيء سينقشع
عندما تتساقطين في اللحظة الأخيرة
بيد أنك
تأخرت للنفس الأخير
يا لليأس.

* شاعر من السعودية.

فيما يُروى عن مُسند الرمل

محمد الماجد *

تحية إلى سان جون بيرس

جبين السفينة يغسل وجهك بالعطر يا بحرُ
يا بحر هيئ لها بين عُجْم المرافئ كوخاً
وقل للمنارات يخفرنها قدرَ ساعة وصل
وشكلٍ من الطين فزاعتين على الباب
وادخل خباء السفينة . . . ادخل خباء السفينةْ!
كانت على الماء
والآن في البرِّ . . تعجن خبز الكفاف لبحارة جائعين
وتخفي عن الماء سرَّ العجينةْ !
تعال إليها قبيل الهزيع الأخير
وقف عند باب الغريبة واقرأ عليها نشيد العبور
فقد أَوْلَمَ القوم للنوم جمعاً
وفاضت عيون المدينةْ !
على كتفيك مثانٍ من الطير
لو شئت أطلقتها للفضاء يعانقها ودخلت وحيداً
وحيداً إذاً أنت في باحة الكوخ
بحرٌ بقامة فحل . .
يضيء فتشهق في ساعديه السفينةُ
ينحل مئزرها بين كفيه . . تندى
تدثره برياش ضفائرها وتبوح . . فيندى
لتغرس في ملحه قندة للحصاد
وتهمسُ . . تهمسُ :
عمّا قليل تهبُّ رياح القيامة . . !
ومن نشوةٍ أيها البحرُ
تطوي على الخدَر الأنثوي ذراعيك
بالغت في اللذة البكر
أغرتك حورية بالمحار وبالغوص في لُجَجٍ
من نضار
فخارت قواك . . !

سيسعفك الشمعدان على الركن منك بمنٍّ وسلوى
سيلقي عليك ابتسامةْ . .
فلملم بقاياك من فُرُش العشقْ
ففي الانتظار – على الرف – عودٌ موشىً
وفي الأرض منك :
أنامل ولهى . .
وريشة نسر . . وهامةْ . . !
وقل للسفينة – يا سلّم الله قلبَ السفينة – :
ضاق المقام بنا
والمواويلُ أحوالُ لم نطوها بعدُ
والليل قصّر . . والدّيك كاد . .
ولن يحمد القوم – إن أصبح الصبح
– هذا السّرى الانثوي
فغن لنا فضلَ ليل سيوشك
لن أبرح الليل حتى يطير برقعة أسرارنا يا صبية
– من جانب الشّط – سربٌ . . حمامةْ !
ترقّي . .
فشيخٌ من الجن مازال ينفث في عقدة الوقت
كيما يؤجل ميقات نفرتنا
ويجود علينا بمتكأ من دقائق كسلى
و هاهو للتو أشعل أعواده
ثم راح ينوش بسبابتيه الجمار وينفخ فيها
يهمْهم . . ينفخ ثم يهمهم
ينظر فيها طويلاً فقولي :
السلامةَ يا شيخُ . . منك السلامةْ !
رسوت على سرّة البحرْ
وأطفأت جمري على شفتيه
فأغمض إغماضة الذئبْ

* شاعر من السعودية.

وسرّح قطعانه فيّ
ياشيخُ : والعابرون إلى جسدي من حظائره
لست أحصي كمائنهم
قد تخيرت فيما تخيرت منهم لليلي
وأدخلتهم واحداً .. واحداً مثل عرس
لأحراش كنت أعدُّ أسرّتها للعناق الطوّيل
و ها أنني أمخر الماء في شبه غيبوبة
طاش سهمي
فيا شيخُ - بالله - ماذا تعالج في الجمر؟!
قم وانتصب للقائي
وخذ نفساً من بخور الغواية !
وازفر : غماماً .. غماماً .. غماماً ..
وشدّ على حاجبيَّ الغمامة!
على جسدي موجةٌ تكبر الآن
و الوقت آخر آيارْ
وما بين رأسيٍ وآخر آيارَ :
خيطٌ رفيع أجفف فيه حروفي
وأقداح أملؤها بالجناسِ
وخلٌ وفيٌ يجيدُ الرِّوايةَ عني
ألا فارو عنيَ آيار :
في مُسند الرمل .. عن جانب الشط .. عني
عن الشمعدان و فزاعتين من الطين
عن رقعة في قوادم سرب من
الطير قالت :
لقد حدثتنا السفينة عن أنها ذات ليلٍ
وفي غفلة من بيوت المدينة
كانت على شَرَف البحر
مدعوةً لموائدَ من صدف ومحارْ
وكان المكان معدّاً تماماً لشخصين
والضوء خافت
والسقف تعريشة من عقيق وأوراق غارْ
خلا كوّة فيه
قد ينفذ النجم منها إلى خلوة من سفينٍ وموجٍ
فيوقد ما بين بين ..

وما بين بين :
بيادرُ قمح
وناعورةٌ تسأل الماء عن حاطب في رماد الحقول
ونارٌ مباركةٌ ضلّ من ضلّ فيها
وألقى على المهل فيها رفاته ..!
ألا فارو عني :
كيف ارتحلنا ولم نكشف الساق عنها ؟
ولم ندر ما وهج القمح ؟
ما رعشة الماء ؟
خفَّ المحبون آيار مذ خفي النبع عنهم
ولجَّ بعذلهم الركبُ حزناً
وحانت على البعد مني التفاتة !
أنا أول العائدين إلى لجج العشق
قداحتان من الموج تكفي لإشعال كل الفتائل في قُمرة
الروح
روحي أنا نمنمات على صفحة الماء
جسمي جرارٌ
وكفك يا بحر نقّاشة
جرةٌ .. جرتان ..
ويجهش كفك بالزعفران على جسدي
جرةٌ .. جرتان ..
وأخضرُّ ، أصرخ : يا زعفران مَدَدْ !
جرةٌ .. جرتان .. ثلاثٌ .. رباعٌ .. مَدَدْ !
فهذا مزاجي على جمرة الريح قلبته ليلةً فاتقدْ
متى ينضج الطقسُ ؟
ها فوهات الجرار إلى المزن مشدودةً
من يغيث الجرارَ ؟.. الجرارَ ؟.. الجرارَ ؟
مَـدَدْ .. !

مرثية لقبر في جبرين

عبدالله البلوشي *

(وقال لي: بدنك بعد الموت في محل
قلبك قبل الموت) النفري

I

لكي تتمايل روحك كأعشاب زاهية
لابد أن تصغي مسامع الكون
لأنين راحتك السابحة في أقاصي
الغيم.
كانت الشرفات وجه الأرض
وباعثة شمسها الدائمة
كانت أكاليل الغاف، هي السيدة في
بهائها
فوق قمةٍ
تحنو على وميض قمر خرافي
وتلك المعابد بلونها البهي
هي من جاورتك والليل
إذ كان انغراسها الأبدي
هو المجد المتفرد في السماء.
كانت تجاورك الجبال
حبلى.. كما لم تكن قد نالها نجم
منفلت
وحيدة هي الأشجار
ووحيدة هي الأم المثقلة بصرير
صمتها
إذ تخرج كل ليلة لساحة الوادي
طليقة.. تحمل قلبها كوديعة

كل الجهات أصغت لتوسلاتك
الكبرى
هي سر بقائها
وعين ثانية ترقب بهجة الكائنات
حتى الساكنة بعيدا.. حيث لا
تُرى
لتبقى هذه الأبدية كفة الكون
رحيمة.. كما كانت
لتبقى الينابيع وديعة في لجتها.
لتبقى المساءات ماطرة بسحرها
الطافح
لتبقى الحجارة مغسولة بدموع
العباد
ولتبقى سعفة الحياة وميض العابر
حيث السماء هناك
مشرعة دون وجل..

II

أتأمل في الوديان صورة هاربة
ذاك قبرك
يلامس أعراف الخيل وسجادة
عتيقة
كانت المثلثات
وقد اغتسلت ذات ظهيرة عاصفة
هي الأفق المشبع باليتم
المتكأ الأكبر للفناء
إذ هطلت على أبراجك الريح

حاملة في نسيجها الباهر تراتيل الليل
لقد أودعك الزمن نواميس الصحراء
هي من تعير الالتفاتات
لأثر دمعتك الساقطة على المعصم
وفي تلك الزوايا
البارقة في الليل.. الباكية في النهار
نفضت ريحانة الكون
لتذر خيط الموت
معلقا.. برعبة الجميل
ولكي تحقن للحياة لهيبها الغامض
كانت وصيتك على الشاهدة المسندة
بمحاذاة رأسك
هي الانشودة التي تطرز
للطفولة بريقها الأبدي
وللطير مساحة الزهو
هكذا
بخفة أزحت جسدك بعيدا
حيث تسقط الشمس
في قفر ملتهب

* شاعر من سلطنة عمان.

شجرة البندق

شعر: **تشتيسلو ميلوش** ترجمة: **نويل عبدالأحد** *

قصيدة جديدة للشاعر البولندي
تشيسلوميلوش
(Cheslaw Milosh)
ولد ميلوش في ليتوانيا عام ١٩١١، وعاش في بولندا حتى ١٩٥١ عام نزوحه الى فرنسا كلاجئ سياسي. له عدة دواوين شعرية ونثرية ومؤلفات متنوعة، إضافة إلى ترجماته الى الإنجليزية لبعض الشعراء البولنديين. في عام ١٩٨٠ منح جائزة نوبل.. يعيش في بيركلي Berkeley بكاليفورنيا منذ عام ١٩٨٠.

سواء لدي أعرفتيني،
أم لم تعرفيني..
فأنا ذلك الفتى الذي كنت
أصنع أقواسي
من أغصانك الصلبة المستقيمة
داكنة اللون،
سريعة الإنطلاق الى الشمس
لقد كبرت بشكل هائل وعظيم
وامتدت ظلالك شاسعة،
وانبثقت عنك عساليج عديدة
ولكن واأسفاه
لم أعد ذلك الصبي
الذي كنته ذات يوم...
أستطيع فقط
أن أقص عصا من أغصانك،
فكما تلاحظين،
أتوكأ الآن على قصبة خيزران..
أحببت قشورك الداكنة
يوشحها البياض
- لون حبات بندقك الطبيعي -
وإني لسعيد أن أرى
بعض أشجار السنديان والدردار
لم تطلها يد الانقراض
أفرح وأهلل،
وأنا أبصرك مغرية هكذا،
وساحرة، كما كنت من قبل
تتدلى من أغصانك الجذلى
لآلئ حبات البندق..
وقد أمعنت أسراب السناجب
بالرقص في عمقك، عبر السنين
نوع من التأملات الهرقلية...

أقف الآن إلى جانبك
أتذكر حياتي الماضية
ليس فقط كما كانت عليه
آنذاك
بل وما قدر لها أن تكون
لا شيء يبقى!!
ومع ذلك فكل شيء في ثبات،
أحاول تحديد مصيري فيه
رغم رغبتي حقا،
في رفضه كليا..
كنت سعيدا بقوسي،
أفاخر به،
وأنا أتبختر على طرف قصة
خرافية،
لكن ما حدث لي الآن
لا يستحق أكثر من هزة
كتف:
سيرة ذاتية
أو قصة خيالية ليس إلا...
تعليقة ملحقة
سيرة ذاتية، أم رواية خيالية
أم حلم طويل:
ثنيات من سحب بيضاء
رسمت على فلقة من السماء
بين تلؤلؤ شجر الدردار..
كرم عنب،
يغرقه الشحوب والصدأ
كلما امتدت أجنحة الغسق،
وأطالت ظلالها عليه،
شيئا فشيئا..
لوقت قصير
كنت عبد للذاتي وشهواتي،
أتسكع،
أتصعلك،
أما وقد أُعتِقت،
فإني أتخذ الآن طريقا،
لم يطرقها أحد، من قبلي
سواي...

* مترجم عربي مقيم في الولايات المتحدة.

خريطة الذات

هـدى حسـين *

تبدأ الحياة
عندما تميل شجرة
فيسندها جدار.
تبدأ الحياة
عندما تميل شجرة
فيحول جدار بينها
وبين السقوط.
طمي
وظل
وقناة ماء عذب.
تبدأ الحياة
عندما تصطدم نخلة
بجدار بيت من الطمي
من طابق واحد
وبدلاً من أن تهدمه
تسقط على سطحه تمراً.
لا اقتطاف للثمرة الأولى.
عموماً
وفي كلِ الأحوال
إن لم تُقتطف
كان ستسقط
من تلقاء نفسها.
ينبغي
أن تكون الثمرة الأولى تمرة
لكي يكون هناك مبرر لإلقاء
البذور.
ينبغي أن تكون الثمرة
الأولى تمرة
لتتبع المعرفة

من التجربة
والألم.
وينبغي أن يكون الإنسان الأول
أنثى
لكي يكون مبررا للصعود إلى
سطح البيت
حتى يتم اكتشاف الثمرة
وقضمها.
الأنثى
تصعد
تنظف
وتكتشف
باللمس
والتذوق
ألم قضم التمرة
تكتشف النواة بالداخل
تدرك
أن الألم ينبع من قضم النواة

تبدأ الحكمة
عندما تتعلم الأنثى
إن الألم ينبع من هناك
من الداخل.
وتبدأ الحيلة
عندما تتعلم الأنثى
الدوران
بأسنانها
حول لحم الثمرة
دون الاقتراب من النواة.

ظل النخلة
يمد سهماً نحيلاً
تجاه البيت
ظل البيت
يمتد إلى القناة العذبة
وحيث الأنثى تتمدد هناك
كظل
للمياه.
يبدأ الجمال
عندما تصنع من النوا
توكة
تشبكها
في جانب شعرها.
تبدأ الذات
عندما تنظر الأنثى
لصورتها في النهر
وتُعجَب بشكلها.
تبدأ الذات
عندما تميل الأنثى على النهر
فيقف انعكاس صورتها
بينها
وبين الغرق.

---

* شاعرة ومترجمة من مصر.

عـــزلة

يحـيى النـاعبي

لولا المرأة والبحر
لحاصرنا الجفاف
وقتلنا العطش

«ناظم حكمت»

العزلة التي تسكن الشجرة
القابعة أمام الدار
وحدها التي
التمس منها قرار الذات
قبل أن تتبدد الروح
شظى الأيام
بعيداً عن الوحشة

*****

الجبال حاضنة عظام الأسلاف
وحدها من يرسم التاريخ
مخلفة رماد الحنين
الأم التي أرضعت الشمس من لهيبها
حين انبجس من صلبها
ماء رقراق على القلب
ويتيما كالفجيعة

*****

(. . . . .)
حين داهمني بموته
شهق القلب
مرفرفا
مخلفا وراءه
ريش يستوطن الأرض
كمن نسي أعوامه
بين طيّات موجة
على ضفاف
الأبدية

*****

تتحجر الذاكرة
مستكينة في الرواق
بين غرف الأمس
وظلام اللحظة
قليل من الصداع
يفجر رغوتها
ويشعل في زواياها
ترياقا لهذا العماء

*****

منذورٌ بامتداد عمري
يداي ساقيتان غمرتا لجج الوقت
ثقل أفقد توازني
على كرسيّ الدهشة
أتفقد مفاتيح الكلمات
سوف أنصت نصفي الأول
ونصفي الآخر
يشدني للألم

*****

ربما تكوني غبية في ملمحك
ولكن ..
ستظلين وحدك من
يزرع اللذة
ويشد الوتر
دون اكتراث

*****

الصحراء التي تتملكني
مليئة بالضواري
وبنات آوى
والدراويش
كما هي مخلّفات الحرائق
ولوث الروح
ترى ..
أى اقطاعي
يسرح خيوله
على جوانبي

*****

(طفولة)
ها هو
يخرج من بين شدقيه
عباءة جديدة
مدينة من الظلال
بين شفاه امرأة الشمس
التي تشهق
تحت جذور الصمت
وتغتسل الخطيئة
الموروثة
من
عبق
الليل .

*****

بعد تلك الليلة
بت أنام
كمن يتعثر بأحــلامه
بعد أن تقوده
نحو زاوية ضيقة
أصبح الليل ترف المسهدين
ودليلهم
لإقتفاء الأثر.

منازل الجرح الفاتن

محمد حلمي الريشة

غياب في أوج قيامته
وساعة فقدت توازن معصميها على حائط الألم
أحلق برذاذ الحروف كشطط عناق مستحيل
فما من لبلابة أثيرية تتسلق زمني
وما من سحر يخطف نظرتي الى فداحة حوضها
متعلق أتغلغل في أرق النجم، تشدني جاذبية الندم
فتعالي حيث ينحبس ملح النبرة
دون ماء كلام
وحيث أوان الأوان آنية من خ..ز..ف..!.
يكرسني النفي في مرمى المكر
كأنها هشاشة الصورة تسندها وتيرة الصدفة
فلا أبلغ المجازفة التالية
إلا وأعضائي تتشبث بالنحول
كم من الأزقة أنشد خلاصا
أيتها المفوضة بسراحي؟
ليتني طائر الفصول الى أغصانك الدبقة
أترك سم الوقت يتخاطب في عروقي بجناحين
نزقين
و...
آه من قوس لا يرميني
على
سفح
صدرك
أستشهد... هناك
أنا، الآن بحاجة الى:
عيونهم مطفأة
ثقوبهم حـــولاء
قاماتهم أدنى من عود ثقاب
وحذاء آخر
كي أمر هذه المرة إليك
... وقد لا أصل
(لا شك أنني أهذي بصحوي
تبا: للمسافات
المسامات
والمسامير تنقر القلب كنسر جائع)
يختلط: الطائر بطيرانه
- ما الفرق؟
الشمس بأشعتها
مال الضوء؟
الرمل بذراته
- ما الريح؟
ويدي بريشتها من شدة المكان الواحد
ربما أكلم شكل الظل في جسدي الحرور
أحاول اشتباه نوارس سنة غير ما رأيت
ص د ي ق ة
ق ص ي د ة
في المخيلة
هي أبعد في الجهة التاسعة، من متعتي المهترئة!
كم هي الدوائر المنضبطة عليّ كأساور من عشب
مريض
لا تأسر ولا تغني من رجوع
كم هي
كم أنـا
كم سأحلم، في دواري، ببنفسجة تحرّك أعقابي
على أعقابها
دون خطوة مؤجلة
وإنك أنت
أنت وحدك
وحدك تفاحة العطف في ملتقى المنعطف
تكادين تسقطين عالية على انتباهة لساني
فأتدلى في مثل حبل يجري بهوائك من نطفة
من نقطة
من وثبة ثابتة
ثمة جبال مطفأة في طريقي الى المرأة - المرآة
قمر ضيق على مشبك عيني
(كيف أراها النظرة الكاملة)

* شـاعر من فلسـطين.

وديان مليئة بغبار الماء
(لا يمكن النسيان كدخان يبتعد!)
ثم :
ما من قدم، ذات سعة أتكيء عليها
كي أصل جدولي بنهرك الحريف
كأنني أصطيادي
أوقعتها في شرك شرنقة في هبة نضوجها
حيث لا صوت للصوت فيّ
يستطيع اجتياز العصافير حرة في الضياء
هنا كل شيء
ولا شيء في أي شيء شهي سوى أنت وحدك
بين ا ل أ ص ا ب ع
(أفتشها - فارغة من ظلالك)
أين أصابعك الآنية؟
زهرة الياسمين بين انحناءين منتظرين؟
دلتا لطمي الظهر نحو قرار مكين؟
وقلبك نحولون القلب - هنا مطلعي
مليء بعصارة جامدة، وقوة لاصطحاب
كي لا أضل ولا أشقى
(مزيدا من القهوة البكر
السكر اللبق في ذوبان رقصته
والدخان الذي يهب نفسه لطبقة «الأوزون»
أريد أن أستمر في يقظتي
كي لا يفوتني حلم بها عن سطر)
ما أبغيه
ليس أقل من رونق في كبريائه
في كبريتها يشعلني ذبالة
في زيت الروح
عندما تبصرني
أيها القريب بخسارات مشرنقة
ليس هذا سوى تشبيهي بنرجس لا ينحني إلا لأعلاه
حيث بئر غيمته المعطلة
أو .. كلتاهما
سأنتظر حواف الفم
(شفة منها وشفة مني)
كزهرة ترسم عطرها
على امتداد لحظة تامة

تتساقط
خلل
ضبابي
عندما تبصريني
أيتها البعيدة بسنونوات تنفد دهشة
ليس هذا تشتهيني بجمرات لا تتكاسل في إنائي
خفيفة
باذخة
مسرفة في زيفها
- هذه الأيام -
في حساب أيامي بأسف بطيء
اخلدي للغرابة المنمقة
لقرصة الحسم في حجر الفضاء
للطفولة على عتبة اللثغ قبل أن أتوه قائما
ثمة ذاكرة صاخبة
تكاد تتلوث بحرائق النوم
- يمتد البلور نحوك ورقاء تهدل أبجدية الروح
- أجتاز الجسد كثمرة كمثرى (لا مقطوعة ولا ممنوعة)
في غبار الحياة الحداد.
- للطبيعة ما أشتهي، وللشهوات أن تتفرس بأظافرها كي
تنسى
- كن دائما هكذا أنصحني، ملمحا للتحول من ثباتك إلى ثباتك، كصبارة تشرب من تحت جلدها
- ما يأتي لا يمكث في الرتابة، وما يعبر لا يترك أثرا أكثر من نقطة فوق صفيح رمل
- هبني أحلم كسمكة مجففة في بحر نجاة
- لا أحد، سوى أنت (أنا) له، فكيف أنت لي؟
- يمتذ خيط اليقظة كي تطيش خلفه الى بؤرة انحنائك
- أنت والهديل أملان في واحد ضد اليأس
- أين أجلس الحديقة كي تهبني ينبوعها الغريزي
- الحرائق في كل الأزمنة، والحب سحابة على حبل
غسيل فوق سطح لا يتقبلنا
- لمن أنت في ؟



اللوحة للفنان: مارك شاجال فرنسا.

حـــياة متفرّقـــة

طـــالب المعمــــري

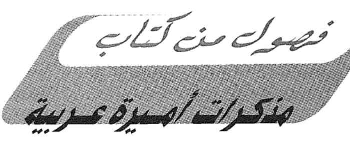
كل مساء
طعنة في الصدر
هو المساء المنار
بظلمته في عيون الليل
هو المساء الذي قذف
معطف النهار
على كتف المداد،
لنكتب الوجع على نجومه
حيث تسوّد أفق الخطوة
وينغلق الطريق أمام الهواء
لا أحد يورّق أزهاره
على صدرك

غير تلك الورقة الصفراء
التي نسيتها
شجرة دون أغصان
هذا الحنان المفتقد
الآن يزهر صيفاً
على شرفة القلب
والأكاذيب التي سطرت
منذ أزل
تحبو في زوايا الأرض
الآن أو غداً
سيلتقطها لص له عينان
من حجر الشمس

أو تلتف ثعبان
كاللحية التي نسيَ الحلاّق
أن يشذبها
وامتدت إلى أعناق الأفكار
قاطعة طريقا سهلاً
نحو الهاوية
وحيث أنك المنسي
تحت سماءٍ دون سحابة
أو بئر أو أثر لعابر
تقودك الخطوات
دليلك الأعمى في كنف
الصحراء
لهذا ستسرق النجوم
خطوتك الأولى
وتمحو الريح
خطوتك الثانية
وذلك الشق الجبلي
الذي إنزلقت عليه قدمي
نحو الأرض
ذلك الشق الجبلي
في الوادي العميق
من أسلاف العمر
وحيداً كالصخرة
التي تدحرجت
من وادي بني عمر
نحو الباطنة

ليستقبلها بحر عُمان
برغوته البيضاء
ودفء أسماكه والرمل
وتلك النوارس
التي تقود السراب السمكي
من مكان لآخر
يتبعه العمر نحو أماكن
وتخوم نائية
كانت فيها الخطوة، ممحاة للخطوة
كل أثر
لوجودها موت أكيد،
موت لخدعة الوجود
من الفناء الساكن
على صحراء تدثر
بمعطفها أبوة منسية
موت منحوت أمام العين
وحين ينفض الجسد
أوراق سنواته
والغبار العالق
على كتفه
يشرق في الشرق
كتابُ نبوءة
يشرق الشرق.. كتاب
والكتاب نبوءة.

نصوص



فصول من كتاب
مذكرات أميرة عربية



لم يترجم الكتاب إلى اللغة العربية من اللغة الألمانية (اللغة التي كتب بها) مباشرة حتى الآن، إذ كان د. عبد المجيد القيسي قد ترجمه إلى العربية معتمدا ترجمتين إلى الإنجليزية صدرت الأولى عام ١٨٨٨ ونشرت الثانية عام ١٩٠٥. وحاول كما يذكر في مقدمته التوفيق بينهما فقد حذفت إحدى الترجمتين فصولا من الكتاب، فضلا عن الاختلاف الكبير في عدد الفصول بين الترجمتين. تعتمد الترجمة التي نقدمها هنا (والتي ستصدر قريبا عن دار الجمل) الطبعة الأصلية باللغة الألمانية الصادرة عام ١٨٨٦.

تأليف: سالمة بنت سعيد بن سلطان (اميلي رويته) ، ترجمة: سالمة صالح ★

غادرت الأميرة سالمة بنت سعيد عام ١٨٦٧ لتتزوج التاجر الألماني الذي أحبته، «هاينريش رويته»، وتعيش في ألمانيا. لكن زوجها توفي في حادث في شتاء ١٨٧٠، فبدأت بالنسبة لها كأم لثلاثة أطفال حياة كفاح شاقة، لا نعرف عنها إلا القليل. فقد تنقلت بين عامي ١٨٧٠ و ١٨٨٥ من مدينة إلى أخرى: دارمشتادت، دريسدن، رودولشتادت، برلين وكولونيا، وحاولت في بعض هذه المدن أن تكسب بعض المال بتدريس اللغة العربية، إلا أن ما أعاق عملها لم يكن قلة الراغبين في التعلم فحسب وإنما أيضا فضول طلابها بشأن وضعها الأرستقراطي، مما كان يجرح كبرياءها. وقد عاشت السنوات الأخيرة من حياتها في بيت والدي زوج ابنتها في مدينة يينا.
المذكرات التي نشرتها عام ١٨٨٦ لم تكتبها للنشر في الأصل، فقد دونتها وهي في وضع نفسي وجسدي اعتقدت معه أنها لن تعيش حتى يبلغ أطفالها سنا تستطيع أن تروي لهم فيها شيئا عن حياتها. لكن بعض أصدقائها أقنعها بنشر هذه المذكرات. فتهيأ لنا بذلك كتاب عن الحياة في بيت سلطان عربي من القرن التاسع عشر لا نكاد نعرف عنها شيئا. ولما كان الكتاب موجها إلى قارئ لا يكاد يعرف شيئا عن بلد بعيد مثل زنجبار، حاولت كاتبة المذكرات تقريب بعض الصور فيوم الجمعة هو (يوم أحد المسلمين)، وشجرة البرتقال هي شجرة في حجم شجرة كرز كبيرة.

★ مترجمة عراقية مقيمة في ألمانيا.

بيت المتوني

ولدت في «بيت المتوني»، أقدم قصورنا في جزيرة زنجبار وعشت هناك حتى سن السابعة. يقع بيت المتوني على البحر، ويبعد حوالي ثمانية كيلومترات عن مدينة زنجبار، في محيط جميل للغاية، مختفيا تماما في بستان أشجار جوز هند هائلة، وأشجار مانجو ونباتات استوائية عملاقة أخرى. استمد مكان ولادتي «بيت المتوني» اسمه من نهر المتوني الصغير الذي يبعد بضع ساعات قادما من الداخل، متشعبا إلى عدد كبير من الامتدادات التي تشبه الأحواض، يخترق القصر بأكمله، ويصب خلف أسواره مباشرة في ذراع البحر الرائع الذي ينشط فيه المرور ويفصل الجزيرة عن القارة الأفريقية.

تمتد ساحة واسعة واحدة بين البنايات الكثيرة التي يتكون منها «بيت المتوني». نتيجة لاختلاف أنواع هذه البنايات التي أقيمت تدريجيا حسب الحاجة، حيث يمكن للمرء أن يقول عن الكل بممراته ودهاليزه التي لا تحصى والتي يتيه فيها من لا يعرفها إنه أقرب إلى القبح منه إلى الجمال. لا تعد أيضا غرف قصرنا. لقد غاب عن ذاكرتي تقسيم الغرف، وعلى العكس لاما زلت أتذكر بدقة تماما الحمامات الكثيرة في بيت المتوني. كانت دزينة من الغرف تقوم في صف في الطرف الأقصى من الفناء، حتى أن المرء ما كان يستطيع الوصول إلى هذا المكان المنعش المحبوب في الأيام المطيرة إلا وهو يحمل مظلة. وكان يقوم في الطرف الآخر في معزل عن غيره ما يسمى بالحمام «الفارسي»، وهو في الحقيقة حمام بخار تركي، فريد في طراز بنائه الفني في زنجبار. كان كل حمام يتكون من غرفتين يقرب طول كل منها من أربعة أمتار وعرضها ثلاثة أمتار. وكان عمق الماء فيها يصل إلى صدر الشخص الراشد.

كان جميع سكان البيت يحبون هذه الحمامات المريحة، حيث يمضي أغلبهم عدة ساعات من اليوم هنا، يصلون، ينامون، يعملون، يقرأون وحتى يأكلوا ويشربوا. لا تتوقف الحركة هنا من الرابعة صباحا وحتى منتصف الليل. فقد كان المرء يرى أشخاصا داخلين أو خارجين نهارا وليلا. ما أن يعبر المرء بابا واحدا من هذه الحمامات التي بنيت بطريقة واحدة داخلا، حتى يرى دكتين للاستراحة إلى



اليمين واليسار، مفروشتين بحصر فاخرة ملونة، يصلي المرء فوقها أو يستريح. تخلو هذه الغرف من السجاد وكل ما يعتبر بذخا. يحتاج كل مسلم للصلاة ثوبا نظيفا نظافة تامة، لا ينبغي استعماله إلا لهذا الغرض، ويكون أبيض اللون إذا أمكن. الأكثر ورعا وحدهم بالطبع يتبعون فرض الدين غير المريح هذا بدقة كبيرة.

تفصل حجرات الاستراحة هذه عن أحواض الماء التي توجد تحت سماء مفتوحة، ممرات ذات أعمدة. ثم يقود جسران حجريان مقوسان بدرجات، صاعدين من الأحواض صعودا هينا إلى غرف أخرى منفصلة تماما.

لكل حمام رواده الخاصون، وويل لمن لا يلتزم بدقة بهذا التمييز. لقد سادت في بيت المتوني روح طبقية كبيرة لدرجة أنها روعيت من قبل الأعلى والأدنى بكل رسمية بنفس المقدار.

تزدهر أشجار برتقال بحجم أشجار الكرز الكبيرة في صفوف كثيفة على طول واجهة بيوت الإستحمام. ولطالما وجدنا فيها كأطفال صغار ملجأ وحماية من معلمتنا الصارمة صرامة مخيفة.

كان الناس والحيوانات يتواجدون معا بصورة مريحة تماما في الفناء العظيم بأكمله، دون أن يسبب بعضهم للآخر أي مضايقة، كانت ثمة طواويس وغزلان، دجاج

ماء وغرانيق وأوز، وبط ونعام تتجول بحرية، يحيطها الصغار والكبار بالعناية ويطعمونها. وكان يسعدنا نحن الصغار على الدوام أن نجمع البيض الكثير الموضوع هنا وهناك،خاصة بيض النعام الكبير ونحمله إلى كبير الطهاة، الذي اعتاد أن يكافئ جهدنا بمختلف أنواع الحلوى.

كنا نتلقى نحن الأطفال من سن الخامسة في هذه الساحة دروسا في ركوب الخيل لدى الغلمان مرتين في اليوم، في الصباح الباكر وفي المساء، بينما كان سكان حديقة حيواناتنا الصغيرة يتابعون حياتهم دون كلفة. حالما نكون قد نلنا ما يكفي من التدريب في هذا الفن يحصل كل منا على دابة خاصة به من أبينا، كان يسمح للصبيان أن يختاروا بأنفسهم حصانا من الحظيرة، بينما كنا نحصل نحن الفتيات على حمير مسقطية كبيرة ناصعة البياض، أغلى ثمنا في الغالب من الخيول العادية. وكانت هذه الحيوانات الجميلة طبعا مزودة بكامل عدتها.

كان ركوب الخيل في البيوت العائلية من هذا الطراز المتعة الرئيسية، إذ لم يكن هناك لا مسرح ولا حفلات موسيقية للترفيه. ولم يكن نادرا أن تجري سباقات في الخلاء، كثيرا ما تنتهي للأسف بحادث. وقد كاد أحد هذه السباقات أن يكلفني حياتي. لم أر وأنا في غمرة حماستي الشديدة، وكي لا أدع أخي حمدان يسبقني، نخلة عظيمة محنية الجذع سدت علي الطريق فجأة. لم أنتبه إلى العائق غير المتوقع إلا حين أصبح جذع الشجرة أمام جبيني. فزعة ألقيت بنفسي إلى الوراء ونجوت كما لو بأعجوبة من الخطر الذي تهددني. كانت السلالم الكثيرة التي ليس لها ما يضاهيها في شدة الانحدار من خصائص بيت المتوني، إذ تبدو درجاتها وكأنها قد بنيت من أجل العملاق غولياث. كان معظمها يصعد بصورة عمودية دون توقف أو انعطاف أو فسحات استراحة، حتى أن المرء ما كان يستطيع أن يرتقيها إلا بأن يسحب نفسه على السياج البدائي صاعدا. وكانت حركة الهبوط على هذه الدرجات دائبة مما يوجب إصلاح سياجها على الدوام. لا زلت أتذكر الذعر الذي انتاب جميع ساكني جناحنا حين وجدوا ذات صباح سياج سلمنا الحجري الذي كان ارتقاؤه صعبا في كل الأحوال، قد انهدم كلا جانبيه في الليل في نفس الوقت، ويدهشني حتى اليوم أن أحدا لم يصبه أذى على هذا السلم رغم ازدحام المرور عليه ليلا ونهارا.

ولأن الإحصاء في زنجبار شيء غير معروف، فما كان أحد ليعرف كم عدد النفوس الذين كانوا يسكنون في البيت. إذا أردت التخمين فلا أعتقد أنني أبالغ إذا قدرت عدد سكان بيت المتوني عامة بألف شخص. ولكي يفهم المرء هذا عليه ألا يغفل أنه من التقاليد في كل مكان في الشرق أن يجري تشغيل أيد كثيرة جدا، حين يريد المرء أن يعتبر وجيها وغنيا. وليس عدد سكان قصر أبينا الآخر أيضا، الواقع في المدينة، بيت الساحل أقل منه.

يشغل أبي السيد سعيد، إمام مسقط وسلطان زنجبار، الجناح الواقع قريبا من البحر في بيت المتوني مع زوجته الرئيسة التي تربطها به قرابة بعيدة. إلا أنه كان يقيم هنا في الريف أربعة أيام في الأسبوع فقط. أما ما يتبقى من الوقت فإنه يقضيه في بيت الساحل، قصره في المدينة. لقب الإمام هو لقب ديني من النادر جدا أن يمنح لحاكم. ويعود الفضل فيه إلى جدي الأكبر أحمد في الأصل. منذ ذلك الحين أصبح هذا اللقب يورث لعائلتنا بأجمعها، فلكل واحد منا الحق في أن يرفقه باسمه.

ولأنني كنت واحدة من أصغر أطفال والدي، فإنني لم أره دون لحيته البيضاء المهيبة. كان طوله يزيد عن المتوسط، ووجهه يتسم بما يشعر بالانجذاب والارتياح بصورة استثنائية، وكان بذلك ظاهرة تفرض الاحترام من كل النواحي. رغم حبه للحرب والفتوحات كان النموذج لنا جميعا كرب للعائلة أو كأمير على السواء. لم يعرف ما هو أعلى من العدالة، وإذا ما حدث تجاوز لم يكن ثمة فرق بالنسبة إليه بين ابنه أو عبد بسيط. وكان قبل كل شيء هو الخشوع بعينه أمام الله العلي. لم يكن يعرف الكبرياء المتبجحة مثل الكثير من الأمراء. وحين كان عبد عادي قد اكتسب احترامه بإخلاصه في خدمته فترة طويلة، يقيم حفل زواج، فلم يكن أمرا نادرا أن يوعز بلجم فرسه ليمتطيها ويذهب وحده لتهنئة الزوجين بنفسه. وكان يسميني «العجوز» بسبب حبي لحساء الحليب البارد الذي يحبه عندنا الشيوخ الدرد.

كانت أمي شركسية الأصل، انتزعت في وقت مبكر من وطنها. كانت قد عاشت في سلام مع أبيها وأمها وأخويها،

وكان أبوها مزارعا. ثم إذ اندلعت الحرب، وامتلأت البلاد بأفواج اللصوص، لجأت العائلة بأكملها إلى مكان تحت الأرض، كما تقول أمي، ولابد أنها كانت تعني قبوا، وهو ما لم نكن نعرفه في زنجبار. لكن قطيعا متوحشا اقتحم هذا الملجأ أيضا، قتلوا الأب والأم واختطف ثلاثة من الألبان الأطفال الثلاثة ومضوا بهم على خيولهم. اختفى الأول الذي يحمل الأخ الأكبر عن أنظارهم بعد وقت قصير، بينما بقي الاثنان اللذان حملا أمي وأختها الصغرى ذات السنوات الثلاث التي لم تتوقف عن الصراخ طالبة أمها، معا حتى المساء، ثم انفصلا ولم تسمع أمي عن أختها وأخيها شيئا ثانية.

وصلت أمي إلى حيازة أبي وهي لا تزال طفلة، يبدو أنها كانت في سن السابعة أو الثامنة، فقد فقدت في بيتنا أول أسنانها اللبنية، وسرعان ما أصبحت وحتى سن اليفاعة رفيقة في اللعب لاثنتين من أخواتي كانتا في مثل سنها ونشأت وعوملت مثلهما. تعلمت القراءة معهما أيضا، وهي فن رفعها عاليا عن مثيلاتها اللائى كن يأتين غالبا بين سن السادسة عشرة والثامنة عشرة إن لم يتجاوزن هذه السن، فلا يشعرن بالطبع برغبة في الجلوس مع أطفال صغار تماما على حصيرة المدرسة القاسية. لم تكن أمي جميلة ولكنها كانت طويلة القامة وقوية البنية ذات عينين سوداوين وشعر أسود يصل إلى ركبتيها. وقد كانت رقيقة الطبع لا تحس بفرح عميق كفرحها حين تكون قادرة على مساعدة الآخرين. فإذا مرض أحد كانت الأولى التي تهتم به وتقوم برعايته عند الضرورة. لازلت أرى صورتها اليوم أمامي تحمل كتبها وتمضي من مريض إلى آخر لتقرأ لهم نصوصا دينية.

وكانت لها لدى أبي حظوة دائما، فلم يرفض لها أيا من طلباتها التي كانت غالبا من أجل الآخرين.كان يتقدم لاستقبالها بانتظام حين تأتي إليه، وهو امتياز نادر. كانت طيبة وورعة، شديدة التواضع، صادقة وصريحة. لم تكن متفوقة من الناحية الثقافية ولكنها كانت ماهرة في الأعمال اليدوية. ولدت اثنين من الأطفال فقط، فقد كان لها عداي ابنة أخرى توفيت وهي صغيرة جدا. كانت بالنسبة لي أما محبة حنونا، ولكن هذا لم يمنعها من معاقبتي بشدة حين كان ذلك ضروريا. كان لها في بيت المتوني أصدقاء كثيرون، وهو أمر نادر في بيت حريم عربي. كانت ثقتها بالله راسخة إلى أقصى حد، لا تتضعضع. لا زلت أتذكر حريقا شب ذات ليلة مقمرة في إحدى الحظائر وما حولها بينما كان أبي وجميع رجاله في المدينة، كان لي من العمر خمس سنوات في أقصى الأحوال، ارتفع لغط في الدار بأنها هي أيضا مهددة بالخطر المباشر، فما كان منها إلا أن حملتني فوق ذراع وحملت بالأخرى قرآنها مسرعة إلى العراء. أما الباقي فلم يكن له قيمة لديها في ساعة الخطر هذه.

كان لأبي في حياتي زوجة واحدة قدر ما أتذكر، أما باقي النساء فكن سراري (الواحدة سرية)، وكان عددهن لدى موته سبعا وسبعين، اشتراهن جميعا واحدة بعد الأخرى. وكانت زوجته الشرعية عزة بنت سيف، وهي أميرة عمانية، صاحبة الكلمة المطلقة في البيت. كانت تملك رغم صغر حجمها وعدم وجود ما يميزها في المظهر، سلطة كبيرة على أبي، حتى أنه كان يتبع تعليماتها طائعا. وكانت متعجرفة إزاء النساء الأخريات وأطفالهن، متعالية ومتطلبة. وكان من حسن حظنا أنه لم يكن لها أطفال، وإلا لكان طغيانها لا يطاق. جميع أولاد أبي – وكان عددهم لدى موته ٣٦ – من أبناء السراري. وكنا بذلك متساوين فيما بيننا، ليس ثمة ما يميزنا عن بعضنا.

كان الجميع من علا شأنه أو صغر على السواء يخافون بيبي عزة التي كان على الكل صغارا وكبارا مخاطبتها بالسيدة، ولكن دون أن يحبها أحد. لا زلت أتذكر حتى اليوم كيف كانت تمر أمام الكل بتصلب ونادرا ما تحدثت إلى أحد بلطف. كان أبي الشيخ الطيب على العكس منها سواء تعلق الأمر بشخص ذي مكانة رفيعة أو متدنية. لقد عرفت زوجة أبي كيف تتمتع بمكانتها العالية بشكل استثنائي، وما كان أحد يجرؤ الاقتراب منها إن لم تشجعه بنفسها. لم أرها تسير دون حاشية، باستثناء ذهابها مع أبي إلى الحمام الذي كان مخصصا لهما وحدهما. وكان كل من يقابلها في البيت يقف احتراما، كما يقف المجند في مواجهة جنرال.

وهكذا كان الجميع يشعرون تماما بالضغط الذي تمارسه من فوق ولكن دون أن تفقد بيت المتوني جاذبيته بالنسبة لسكانه. لقد كانت التقاليد تقضي أن يذهب جميع أخوتي

الصغار والكبار على السواء إليها في الصباح ليحيوها. ولكن كان الجميع لا يحبها حتى ندر أن يذهب أحد إليها قبل تقديم الإفطار الذي كانت تتناوله في جناحها، وهكذا نغصت عليها متعة الفرح بالطاعة التامة التي تطلبها من الآخرين.

عاش في بيت المتوني أكبر أخواتي. كان يمكن لبعضهن مثل شيخة وزوينة أن تكون جدتي ببساطة. فقد كان للأخيرة ابن، علي بن مسعود، لم أره إلا وقد وخط الشيب لحيته، أما هي فكانت أرمل وجدت في بيت أبويها ملاذا بعد وفاة زوجها.

لم يفضل الأبناء الذكور على البنات في أوساطنا العائلية، كما يفترض الكثيرون هنا. ولا أعرف حالة واحدة فضل فيها أب وأم أن يكون لهما ابن وليس ابنة، أو فضلا الإبن عليها لأنه ذكر وحسب. لا شيء من هذا كله. وإذا كان القانون قد فضل الغلام على أخواته في أشياء كثيرة وأقر له بالامتيازات كما هي الحال في تقسيم الميراث، فإن الأطفال كانوا يتلقون نفس المعاملة ونفس المحبة. قد يفضل طفل على الآخرين هناك في الجنوب كما هو الحال هنا، بنفس المقدار سواء كان صبيا أم بنتا، رغم أن ذلك لا يكون معلنا، وإنما في السر، فهو أمر طبيعي وبشري. وهكذا كان الأمر مع أبينا أيضا . ولكن لم يكن الأبناء الذكور أطفاله المحببين وإنما اثنتان من بناته وهما شريفة وخولة. مرة، وكنت في التاسعة من عمري، أصابني في الخاصرة سهم من قوس أخي المتهور حمدان، وهو في مثل سني، ولم يصبني لحسن الحظ إصابة شديدة الخطورة. حين علم أبي بالقصة قال لي: «سالمة، إذهبي ونادي حمدان». ولم أكد أحضر مع أخي حتى انهال عليه بأقسى كلمات التأنيب التي ظل يتذكرها زمنا طويلا. في هذه النقطة لا يكاد المرء هنا يعرف شيئا. يتوقف الأمر في كل مكان على الأطفال أنفسهم، وإنه ليس من العدل بالتأكيد معاملة الأطفال القساة مثل الأطفال المهذبين وعدم وضع فوارق واضحة بينهم.

كان أجمل مكان في بيت المتوني هو البنديلة أمام البيت الرئيس، الواقعة على البحر مباشرة، شرفة عظيمة مستديرة، كان باستطاعة المرء أن يقيم فيها حفلة كبيرة بشكل مريح، لو كان مثل هذا معروفا أو معتادا لدينا. كانت تشبه بأكملها عجلة دوارة ضخمة، فقد كان سقفها طبقا للبناء، مستديرا أيضا. بني الهيكل بأكمله، الأرض والدرابزينات وكذلك السقف الذي له شكل الخيمة من الخشب المدهون. كثيرا ما كان أبي الطيب يمضي هنا ساعات طويلة جيئة وذهابا مفكرا ورأسه منحن. كان يضلع قليلا بسبب رصاصة أصيب بها في الحرب، استقرت في فخذه وكثيرا ما سببت له ألما، وأثقلت خطوة الرجل المهيب.

كانت تحيط البنديلة كراس كثيرة من الخيزران، بضع دزينات منها بالتأكيد، وكان ثمة منظار عظيم للاستخدام العام، ولا شيء آخر عدا ذلك. كان المنظر الذي تطل عليه البنديلة المرتفعة بالغ الروعة. اعتاد أبي وعزة بنت سيف وأولاده الكبار أن يتناولوا القهوة هنا عدة مرات في اليوم. وكان من أراد أن يكلم أبي دون أن يزعجه أحد يأتيه إلى هنا وليس إلى مكان آخر، حيث يكون في ساعات معينة وحيدا.

وكان يرسو في مواجهة البنديلة مركب «الرحماني» الحربي طوال العام. وهو مخصص لغرض واحد وحسب، إطلاق المدفع في شهر رمضان لإيقاظ الناس ولتنبيه قوارب التجديف الكثيرة التي نحتاجها. كانت تحت البنديلة ثمة صارية مرتفعة رفعت عليها أعلام للإشارات البحرية تنقل الأوامر، ما إذا كان يطلب قدوم عدد كبير أو صغير من القوارب والبحارة إلى الشاطئ.

أما المطبخ فكانت تعد فيه سواء في بيت المتوني أو بيت الساحل عدا الأطعمة العربية الأطعمة الفارسية والتركية أيضا. فقد عاشت في البيتين أجناس مختلفة. وكان الجمال الساحر وعكسه تماما موجودين بين هؤلاء بوفرة. ولكن لم يسمح لنا بلبس غير الزي العربي، والسواحيلي للزنوج. فإذا ما جاءت امرأة شركسية بملابسها ذات التنورة العريضة أو حبشية بزيها الرائع ذي القماش الملفوف عليها، توجب عليها أن تخلع هذه الثياب وتلبس الثياب العربية المخصصة لها خلال ثلاثة أيام.

وكما يتوجب على أي امرأة محترمة هنا أن تمتلك قبعة وقفازا كأشياء ضرورية، فإن الأمر مثله لدينا فيما يتعلق بالحلي. فالحلي هي جزء من مكملات الزي الضرورية تماما، حتى أن المرء يرى متسولات يذهبن لممارسة

عملهن بمثل هذه الحلي. كان لأبي في كلا بيتيه في زنجبار وفي قصوره في مسقط في مملكة عمان خزائن كنوز خاصة، مليئة بعملات اسبانية كبيرة من الذهب، وغينية وفرنسية وألمانية. ولكن عدا هذا كان جزء كبير منها حليا نسائية مختلفة، من البسيطة وحتى التيجان المرصعة بالماس، كل هذا اقتني ليقدم هدايا. كلما زاد عدد أفراد العائلة سواء عن طريق شراء سرار أو ولادة أمراء وأميرات وهو ما يحدث كثيرا، افتتح باب الخزانة لتقديم الهدية للقادم الجديد حسب مرتبته ومكانته. فقد اعتاد أبي حين يولد طفل، أن يزور الوليد والأم في اليوم السابع حاملا معه حليا هدية للرضيع. وكذلك كانت السرية الجديدة تحصل عند وصولها مباشرة هدية من الحلي الضرورية، بينما كان رئيس الغلمان يخصص لهن الخدم. كان أبي غريبا فيما يتعلق بمحيطه رغم أنه كان شخصيا يحب البساطة الشديدة لنفسه. لم يسمح لنا جميعا أن نظهر أمامه في غير الزي الكامل، من الأبناء وحتى أصغر الغلمان. كنا نحن الفتيات نعقد شعرنا في ضفائر دقيقة كثيرة (يصل عددها إلى عشرين غالبا)، تربط نهاياتها بصورة مائلة من الجهتين، وتتدلى في الوسط حلية ذهبية ثقيلة مرصعة بالأحجار الكريمة غالبا، أو كانت تعلق بكل ضفيرة قطعة نقود ذهبية كتبت عليها آيات قرآنية، وهي أجمل من التسريحة الأخرى الموصوفة أعلاه. كانت هذه الحلي تنزع عنا عند الذهاب إلى النوم ويعاد ربطها في الصباح التالي.

كنا نضع نحن الفتيات حتى الوقت الذي يكون علينا فيه أن نتحجب خصلة شعر إضافية مثل التي تستعمل هنا. ذات صباح ركضت دون أن أنتظر زينة الشعر هذه إلى أبي دون أن ينتبه إلي أحد لأحصل منه على الحلوى الفرنسية التي كان يقدمها لنا نحن الصغار كل صباح، ولكن بدلا من أن أحصل على الحلوى المشتهاة أخرجت من الغرفة وأعادني أحد الخدم إلى المكان الذي جئت منه. منذ ذلك الوقت تجنبت الظهور أمامه دون ارتداء الزي الكامل.

كانت أكثر صديقات أمي حميمية أختي زيانة وزوجة أبي مدينة. كانت زيانة وهي ابنة امرأة حبشية، في مثل عمر أمي، وكانتا تحبان بعضهما حبا لا يوصف. وكانت زوجة أبي مدينة شركسية هي الأخرى، من هنا نشأت صداقتها لأمي فقد كانتا وكذلك أيضا سارة، زوجة أخرى لأبي، تنحدران من نفس المنطقة. كان ولدا سارة هما أخي ماجد وأختي خدوج، وكان الأول يصغر أخته بسبع سنوات. وكانت أمي قد عقدت اتفاقا مع صديقتها سارة أن تتولى إذا ماتت سارة أولا تربية طفليها ماجد وخدوج، والعكس أيضا. ولكن حين ماتت سارة كانت خدوج وكذلك ماجد قد كبرا ولم يكونا بحاجة إلى مساعدة أمي أبدا طيلة إقامتهما في البيت الأبوي. كان المتعارف عليه لدينا، أي في عائلتي، أن يتابع الصبيان بعد سن اليفاعة أيضا، حتى سن الثامنة عشرة أو العشرين العيش مع أمهاتهم في البيت الأبوي وكان عليهم أن يخضعوا تماما لنظام البيت. فإذا بلغ أمير هذه السن فإن أبي سيعلن كمال أهليته إن عاجلا أو آجلا حسب حسن سلوكه أو رداءته. عند ذاك يحق له أن يعتبر نفسه من الراشدين، وهو تكريم ينتظره المرء هناك أيضا بفارغ الصبر. يحصل كل أمير في هذه المناسبة على بيت خاص به وخدم وخيول وكل ما يحتاج إليه، إلى جانب منحة كافية تدفع له شهريا.

بلغ أخي ماجد هذا التكريم، وقد حصل عليه بسبب شخصيته الكاملة أكثر مما بسبب السن. كان ماجد هو التواضع بعينه، كسب قلوب جميع من كان يتعامل معهم في كل مكان بشخصيته المحبوبة الودودة. لم يكن يمضي أسبوع دون أن يأتي فيه إلينا من المدينة راكبا، (فقد كان يسكن مثل أمه سابقا في بيت الساحل) ورغم أنه كان يكبرني بما يقرب من اثنتي عشرة سنة كان يستطيع اللعب معي كما لو كنا في نفس العمر.

وقد جاء إلينا ذات يوم منفعلا بفرح ليبلغ أمي حالا أن أبي أعلن بلوغه سن الرشد، وجعله يقف على قدميه وحصل على بيت خاص به. ثم رجانا بإلحاح، أمي وأنا، أن ننتقل لنسكن في بيته الخاص ونبقى نعيش معه هناك إلى الأبد. وقد نقلت خدوج إلينا نفس الطلب. لكن أمي نبهت أخي المتعجل إلى أنها لا تستطيع أن تلبي طلبه دون موافقة أبي، وأنها ستتحدث معه في الموضوع وتبلغه بالنتيجة. وبقدر تعلق الأمر بها فإنها تحب أن تسكن معهما طالما رغب هو وخدوج في ذلك. عرض ماجد أن يتحدث بنفسه مع أبي فيوفر على أمي المسافة. ثم جاءنا في صباح آخر بالخبر أن أبي الذي كان في ذلك الوقت في بيت الساحل قد

وافق على طلبه. وبذلك تقرر انتقالنا. بعد تشاور طويل اتفقت أمي مع ماجد أن تنتقل إلى مسكنهم بعد أيام، حين يكون هو وخدوج قد استقرا في بيتهما الجديد.

بيت الواتورو

شق على أمي الانتقال إلى البيت الجديد، فقد كانت متعلقة ببيت المتوني جسدا وروحا، إذ عاشت هنا منذ طفولتها. مثلما شق عليها أن تفارق أختي زيانة وزوجة أبي مدينة، وفوق هذا فهي لم تكن تحب التجديد. ولكن رجح الشعور بأنها قد تكون مفيدة لأولاد صديقتها المتوفاة، كما روت لي فيما بعد، على كل تردد شخصي.

ما كاد قرار أمي بالانتقال إلى المدينة يشيع حتى أصبح الكل يناديها أينما ظهرت- جلفيدان - هذا هو اسم أمي الغالية - ألم تعودي تحبين العيش معنا فتريدين تركنا إلى الأبد؟ وقد كان جوابها «آه أيها الأصدقاء، إنها ليست إرادتي أن أترككم وإنما هو قدري أن يكون علي أن أذهب».

أشعر أن البعض سينظر إلي في أفكاره مشفقا لدى قراءة كلمة «قدر»، أو على الأقل لن يستطيعوا إلا أن يهزوا أكتافهم. ربما أغلق هؤلاء حتى الآن عيونهم وآذانهم أمام إرادة الله ورفضوا إدراكه بعناد، بينما هم يعطون للصدفة على العكس أهمية أكبر. لا ينبغي للمرء أن يغفل أن الكاتبة كانت مسلمة وأنها نشأت كمسلمة. وأنا أتحدث عن الحياة العربية، عن البيت العربي، هذا يعني أن ثمة أمرين يظلان مجهولين في البيت العربي الأصيل، وهما كلمتا «الصدفة» و«المادية». لا يعرف المسلم ربه كخالق وحفيظ وحسب، وإنما يشعر بحضور الله دائما، وهو مقتنع أن ما يحدث ليست إرادته وإنما هي إرادة الله في ما صغر أو كبر من الأمور.

مرت أيام ونحن نقوم بالاستعدادات، ثم انتظرنا عودة ماجد الذي أراد أن يعد لرحلتنا بنفسه. كان لدي في بيت المتوني ثلاثة أخوة، أختان وأخ كرفاق في اللعب، كانوا في مثل سني تقريبا. تألمت لاضطراري لتركهم. أذكر بالاسم رالوب الصغير الذي كان قريبا مني جدا. وعلى العكس فقد فرحت فرحا لا يوصف لأنني استطعت بهذه المناسبة أن أودع معلمتي الجديدة غليظة القلب إلى الأبد.

كانت غرفتنا الكبيرة بمناسبة الفراق المزمع تشبه خلية نحل لكثرة الأصدقاء والمعارف. أتانا الجميع بهدية وداع، كل حسب إمكانياته ودرجة محبته لنا. كان يحرص لدينا على هذا التقليد. وحين لا يكون لدى العربي إلا أقل القليل، فإنه لن يتردد في تقديمه لأصدقائه لدى الوداع كهدية. لا زلت أتذكر حادثة وقعت حين كنت صغيرة جدا. كنا قد انطلقنا من بيت المتوني في رحلة قصيرة إلى بساتيننا وكنا ننوي أن نركب القوارب الكثيرة ثانية لنعود إلى البيت. هنا سحبني شيء من الخلف، ورأيت زنجية عجوزا تلوح لي. أعطتني شيئا ملفوفا بأوراق الموز قائلة: «هذه هدية وداع صغيرة لك يا بيبي يانغو (سيدتي)، إنها أول ثمرة ناضجة أمام بيتي. فتحت الأوراق بعجالة، ووجدت في داخل الغلاف عرنوص ذرة وحيدا مقطوفا للتو. لم أكن أعرف المرأة الزنجية، لكن تبين فيما بعد أنها كانت خادمة قديمة لأمي الطيبة».

أخيرا جاء ماجد وأبلغ أمي أن لدى قبطان مركب الرحماني أمرا بأن يرسل مساء الغد لنا نحن الاثنتين مركبا شراعيا بصارية واحدة ومركبا آخر لأمتعتنا وللناس الذين سيرافقوننا إلى المدينة.

كان أبي في ذلك الوقت في بيت المتوني. وهكذا ذهبت أمي إليه بصحبتي حين حان يوم السفر لتودعه. رأيناه في البنديلة يمضي جيئة وذهابا، وإذ رآنا اتجه إلى أمي مباشرة. ثم استغرقا بعد قليل في حديث متحمس حول رحلتنا. وقد أمر واحدا من الغلمان كان يقف على بعد معين أن يأتيني بحلوى وشراب، ليضع في الظاهر حدا لأسئلتي الأبدية التي كنت أوجهها له. فقد كنت كما يستطيع المرء أن يتصور متلهفة إلى أبعد حد لرؤية مسكننا الجديد وكل ما يتعلق بالحياة في المدينة بصورة عامة، فإنني لم أكن في المدينة حتى ذلك الحين، قدر ما أتذكر، سوى مرة واحدة وحسب ولفترة قصيرة فقط. من هنا فلم أعرف جميع أخوتي، ولا جميع زوجات أبي الكثيرات. بعد ذلك ذهبنا إلى جناح زوجة أبي المبجلة لنودعها أيضا. وقد وقفت لتوديعنا، وهو إكرام أيضا على طريقتها، فقد اعتادت أن تستقبل وتودع وهي جالسة. وقد سمح لأمي ولي أن نقبل يدها الرقيقة قبل أن ندير لها ظهرنا بعد ذلك إلى الأبد.

وقد مضينا الآن صعودا ونزولا لنودع جميع الأصدقاء ولكننا لم نجد سوى أقل من النصف في غرفهم، فقررت

أمي أن تودع الجميع مرة واحدة في ساعة الصلاة حيث اعتاد الجميع أن يحضر. في السابعة مساء توقف قاربنا الشراعي تحت البنديلة، وهو قارب كبير يستخدم في مناسبات خاصة فقط. وكان مزودا بأربعة عشر بحارا كمجدفين، وقد زينته من الأمام والخلف راية كبيرة قانية الحمرة، رايتنا الخالية من أية علامة أخرى، وفي القسم الخلفي من المركب كانت قد نصبت مظلة كبيرة، يمكن لعشرة إلى إثني عشر شخصا أن يجلسوا على الوسائد تحتها.

جاء جوهر العجوز، وهو غلام مخلص لأبي، وأبلغنا أن كل شيء جاهز للرحلة، وكان عليه هو وغلام آخر بناء على أمر من أبي الذي كان يراقب انطلاقنا من البنديلة أن يرافقانا في رحلتنا. وقد وجه جوهر المقود كالمعتاد. رافقنا أصدقاؤنا بعيون دامعة حتى باب البيت، ولازالت كلمة «مع السلامة، مع السلامة» ترن في أذني حتى اليوم. شاطئنا ضحل إلى حد ما، ولم يكن ثمة جسر للمرسى في أي مكان. وكانت ثمة طرق ثلاث للوصول إلى القوارب. أن يجلس المرء على كرسي ذي متكأ يحمله بحارة أقوياء، أو يركب المرء على ظهرهم، أو يعبر المرء فوق لوح خشبي يصل المركب بالرمل الجاف على الشاطئ. استخدمت أمي الطريقة الأخيرة في الوصول إلى السفينة، يسندها غلمان مضوا فوق الرمل المبتل من الجانبين. أما أنا فقد حملني غلام آخر على ذراعه إلى القارب وأجلسني أمام المقود إلى جانب أمي وجوهر العجوز وفي المركب نفسه كانت ثمة فوانيس مشتعلة نشرت مع النجوم اللامعة ضوءا خافتا ساحرا حقا. وفضلا عن هذا فما كاد المركب يتحرك حتى بدأ المجدفون الأربعة عشر بغناء عربي حزين حسب تقاليدنا.

أبحرنا على طول الساحل كما هو معتاد بينما نمت بعد وقت قصير نوما عميقا، نصفي في حضن أمي والنصف الآخر على الوسادة. فجأة جرى إيقاظي في غير رفق عبر الأصوات الكثيرة المختلطة التي نادت باسمي. مذعورة وبعينين يثقلهما النعاس تبينت تدريجيا أننا قد وصلنا وأنني كنت قد نمت طول الرحلة. رسونا مباشرة تحت نوافذ بيت الساحل التي كان جميعها مضاء، تطل منها رؤوس لا عد لها. كل هؤلاء المشاهدين كانوا أخوتي وزوجات أبي الذين لم أكن قد تعرفت على أغلبهم بعد. وكان الكثير من أخوتي يصغرني سنا، ولم يكونوا أقل لهفة للتعرف علي من لهفتي للتعرف عليهم. وقد روت لي أمي أنهم هم الذين بدأوا يهتفون باسمي من بعيد حين لاح لهم مركبنا. تم الرسو مثل الإبحار واستقبلني أخوتي الصغار بصخب. كان علينا وفق رغبتهم أن نذهب معهم مباشرة، وهو ما رفضته أمي بالطبع، وإلا لكان على خدوج التي كانت تقف أمام نافذة بيتها أن تنتظر أطول من ذلك. وقد حزنت جدا لأنني لم أستطع الذهاب إلى أخوتي الصغار مباشرة، وهو ما كنت قد فرحت من أجله طيلة أيام، ولكني كنت أعرف أمي جيدا لأدرك أن ما أرادته أو قالته مرة لا يمكن تغييره، رغم حبها المضحي الذي لا مثيل له لي فقد كانت قوية وحازمة في كل شيء. إلا أنها واستني بأنها ستدعني أقضي هناك يوما كاملا ما أن يأتي أبي إلى بيت الساحل. وهكذا مررنا أمام بيت الساحل متجهين إلى بيت الواتورو، بيت ماجد. وهو يقع قرب بيت الساحل مباشرة ويطل مثله تماما على البحر. حين دخلنا وجدنا أختي خدوج تنتظرنا عند السلم. رحبت بنا في بيت الواتورو بحرارة وقادتنا أولا إلى غرفتها، حيث دخل خادمها الخاص إيمان بعد قليل بمرطبات من مختلف الأنواع. كان ماجد في غرفة الاستقبال في الطابق الأرضي، ولم يكن ليسمح له أن يصعد إلينا إلا بطلب من خدوج ورخصة من أمي. آه، كم كان ماجد الطيب النبيل فرحا لاستقبالنا في بيته.

كانت الغرفة المخصصة لنا واسعة تطل مباشرة على مسجد مجاور. وهي مؤثثة مثل أغلب الغرف العربية، فلم يكن ثمة ما نفتقده. ولم نكن نحتاج إلا إلى غرفة واحدة، فالمرء يرتدي هناك نفس الملابس في الليل والنهار، ولدى العرب الموسرين المتشددين في النظافة فإن غرفة خاصة للنوم هي شيء فائض. تكون غرف الأغنياء والوجهاء مؤثثة على النحو التالي، يغطي الأرض سجاد فارسي أو بسط ناعمة دقيقة الصنع. الجدران السميكة المطلية باللون الأبيض مقسمة إلى عدة أقسام من خلال أقواس ذات عمق مناسب تمتد من الأرض إلى السقف. وتقسم الأقواس ألواح من الخشب مطلية باللون الأخضر تشكل طوابق صف عليها بصورة متناظرة أفخر وأثمن أواني

البلور والخزف. ولا يبخل العربي بثمن من أجل تزيين هذه الأقواس، قدح مصقول بدقة، صحن يحمل رسما جميلا أو إبريق أنيق مهما كلف ذلك. فهذه الأشياء تشترى إذا كانت جميلة. يسعى المرء إلى تغطية الجدران العارية الضيقة بين الأقواس، حيث تعلق عليها مرايا كبيرة تمتد من الديوان الذي يرتفع قليلا عن الأرض حتى السقف، تطلب من أوروبا حسب ارتفاعها وعرضها. أما الصور فهي مستنكرة بشكل عام لدى المسلمين باعتبارها تقليدا للخلق الإلهي، ولكن جرى في الفترة الأخيرة التساهل فيها. وعلى العكس فإن الساعات محبوبة جدا ويجد المرء في البيت الواحد مجموعة كبيرة منها، حيث يعلق بعضها فوق المرايا ويعلق البعض الآخر أزواجا على جهتيها. وتزين الجدران في غرف الرجال رموز من أنواع مختلفة من الأسلحة الثمينة من البلاد العربية ومن بلاد فارس وتركيا. وهي زينة اعتاد كل عربي أن يزين بها بيته حسب مكانته وثرائه.

في إحدى زوايا الغرفة وضع السرير الكبير المصنوع مما يسمى خشب الورد، تزينه نقوش رائعة حفرت عليه بمهارة، وهو فن يدوي من شرق الهند. تغطي السرير بأكمله ستارة من التول أو الململ الأبيض. للأسرة العربية سيقان مرتفعة جدا، ومن أجل أن يرتقيها المرء بصورة مريحة، يرتقي المرء أولا كرسيا، أو يستخدم كعتبة طبيعية، يد واحدة من الخادمات. وكثيرا ما يستخدم الفراغ المرتفع تحت السرير كمكان للنوم من قبل المرضعات مثلا في حالة الأطفال الرضع أو من قبل الممرضات في حالة المرض.

لا يجد المرء المناضد إلا ما ندر ولدى الأشخاص ذوي المكانة الرفيعة وحسب. وعلى العكس توجد الكراسي من مختلف الأنواع والألوان. كما لا توجد خزانات ودواليب، وبدلا من ذلك كان لنا نوع من الصناديق لها اثنان أو ثلاثة من الأدراج وفي داخلها أيضا مخبأ سري للنقود والحلي. كانت هذه الصناديق التي كان ثمة العديد منها في كل غرفة كبيرة جدا، مصنوعة من خشب الورد ومزينة بصورة جميلة جدا بآلاف المسامير ذات رؤوس من النحاس الأصفر.

كانت الشبابيك تبقى على مر السنين مفتوحة، وقد تغلق الأولى منها فترة قصيرة في أقصى الأحوال عندما يكون الطقس ممطرا، وهكذا تبدو عبارة «ثمة تيار هواء» عبارة غير معروفة.

لم يعجبني البيت الجديد في البداية أبدا. افتقدت أخوتي الصغار كثيرا وبدا لي بيت الواتورو بالمقارنة مع بيت المتوني الهائل صغيرا وضيقا بصورة مقبضة. أيكون عليك أن تعيشي هنا إلى الأبد؟ أين ستبحر قواربك الشراعية، أفي برميل ماء؟ تساءلت في الأيام الأولى دون انقطاع. لم يكن هنا ثمة متوني، وكان ينبغي جلب الماء من بئر تقع خارج البيت. وحين نصحتني أمي المحبة الطيبة التي كانت تود أن تهدي الآخرين كل ما تملك، أن أعطي السفن الشراعية التي أحببتها كثيرا إلى أخوتي في بيت المتوني، لم أرد ذلك في البدء. باختصار شعرت هنا لأول مرة في حياتي أنني تعيسة ومتكدرة بشدة.

وعلى العكس فقد مارست أمي في الحال مهنتها وكانت طول اليوم منشغلة مع خدوج بالتنظيم ووضع الأثاث، حتى أنني لم أستطع أن ألجأ إليها. كان أخي ذو القلب الطيب ماجد أكثر من اهتم بي، أخذني من يدي في اليوم التالي مباشرة وأراني بيته بكامله من أسفله حتى أعلاه. ولكن لم يعجبني شيء. كنت عديمة الاكتراث بكل شيء ورجوت أمي أن تعود بي قريبا إلى إخوتي الأحباء في بيت المتوني. لم يكن ذلك ممكنا بالطبع، وليس لأنها كانت نافعة للاثنين حقا.

اكتشفت في ماجد لحسن الحظ شخصا محبا للحيوانات، وأنه يملك في بيته مجموعة من مختلف الأحياء، بينها أعداد كبيرة من الأرانب البيضاء وهو ما كان يزعج خدوج وأمي فقد خربت البيت الجديد تماما. ثم كان لديه عدد كبير من ديكة المصارعة من كل بلدان العالم، لم أر مجموعة غنية كهذه ثانية حتى في حديقة حيوان.

أصبحت بعد وقت قصير مرافقة دائمة لماجد عند زيارته لحيواناته الحبيبة، وقد تركني أشارك في جميع ما يحب بطيبة لا حدود لها. ولم يدم الوقت طويلا حتى أصبحت بفضل طيبته مالكة لكتيبة كاملة من ديكة المصارعة خففت من وحدتي في بيت الواتورو تخفيفا كبيرا. صرنا منذ ذلك الوقت نقف كل يوم تقريبا أمام أبطالنا الذين كان على بعض الخدم أن يأتوا ويعودوا بهم. صراع الديكة

شيء مسل، يستأثر بانتباه المشاهد دائما ويقدم ترفيها حقيقيا وغالبا صورة شديدة المرح.
علمني فيما بعد المبارزة بالسيف والخنجر والرمح، وحين سافرنا معا إلى الريف علمني استخدام البندقية والمسدس. باختصار أصبحت من خلاله نصف أمازونية وهو ما أرعب أمي الغالية التي لم تكن تحب المبارزة والرمي. نتيجة لذلك فقدت كل رغبة في الأعمال اليدوية، كان استخدام كل الأسلحة الممكنة أحب إلي من الجلوس هادئة بضع ساعات أمام مخدة حياكة الدانتيل. إلا أن كل هذه الانشغالات الجديدة إضافة إلى الحرية التامة أعادت إلي النشاط بعد وقت قصير، فلم يكونوا قد وجدوا لي معلمة جديدة بعد. وهكذا تلاشى النفور من بيت الواتورو الموحش الذي شعرت به في البداية. ولم تهمل الفروسية أيضا، فقد كان على الغلام مسرور بناء على أمر من ماجد أن يتولى متابعة تدريبي.
لم تستطع أمي أن تهتم كثيرا بكل صغيرة تتعلق بي، فقد أشغلتها خدوج جدا، وهكذا استعنت مع الزمن أكثر فأكثر بحبشية ذات خبرة إسمها نورين، تعلمت منها أيضا شيئا من اللغة الحبشية. لقد نسيت كل ذلك الآن بالطبع.
بقينا على اتصال دائم مع بيت المتوني، وحين كانت أمي تذهب معي إلى هناك فيما بعد كان أصدقاؤنا يستقبلوننا بحرارة ويضيفوننا. وعدا هذا فقد اقتصرت اتصالاتنا على الرسائل الشفهية عبر عبيدنا من الجهتين. لا يحب أحد في الشرق المراسلة حتى لو كان قد تعلم الكتابة، حيث يملك كل وجيه وثري هناك بعض العبيد الذين يستطيعون أن يمضوا بسرعة في الحال ويستخدمون لهذا الغرض وحسب. يكون على كل واحد من هؤلاء السعاة أن يقطع بضعة أميال في اليوم. ولكنهم يعاملون أيضا معاملة حسنة بصورة خاصة وتوفر لهم احتياجاتهم. فكثيرا ما تتوقف على كتمانهم وإخلاصهم راحة أسيادهم، فهم يؤتمنون على أكثر الأخبار سرية. ولم يكن ليندر أن تخرب علاقات صداقة إلى الأبد من خلال فعل انتقامي لأحد هؤلاء الرسل. ومع ذلك لم يكن كل هذا العنت ليدفع إلا القليلين لتعلم الكتابة ليصبحوا مستقلين. ليست لكلمة «يرسل» في أي مكان ذلك المعنى الكبير كما هو عندنا.
كانت أختي خدوج تحب الحياة الاجتماعية وهكذا كثيرا ما أصبح بيت الواتورو شبيها بقمرية حمام تماما. لم يكد يمضي يوم واحد في الأسبوع لم يكن البيت فيه مليئا بالضيوف من السادسة صباحا وحتى منتصف الليل. وكان الضيوف الذين يأتون لقضاء اليوم عندنا ويصلون في السادسة صباحا يستقبلون من الخدم، ويذهب بهم إلى غرفة خصصت لهذا الغرض حيث لا تستقبلهم سيدة البيت إلا في الثامنة أو التاسعة. وقد اعتادت النساء القادمات أن يستأنفن في تلك الغرفة نومهن الذي قطعنه بسبب النهوض المبكر.
بينما أصبحت علاقتي بأخي الطيب ماجد وثيقة بعد وقت قصير، لم أنجح في ذلك مع خدوج. ولما كانت متسلطة ومتشددة، فلم أستطع أن أحبها من كل قلبي. كان التناقض بينها وبين الطبع النبيل لماجد كبيرا. لم يكن هذا رأيي وحدي، فكل من عرف الأخوين معرفة جيدة عرف بوضوح أيضا من منهما أكثر استحقاقا للمحبة. كانت شديدة البرودة إزاء الغرباء وكثيرا ما كانت حتى منفرة، وخلقت لنفسها من خلال ذلك مزيدا من الأعداء. لقد أظهرت نفورا كبيرا من كل جديد وغريب، وكانت دائما، رغم حسن ضيافتها المعروف، لا تشعر بالارتياح حالما تبلغنا أوروبية بنيتها في زيارتها، رغم أن هذه الزيارة لم تكن تستغرق سوى نصف إلى ثلاثة أرباع الساعة في أحسن الأحوال.
وفيما عدا هذا فقد كانت قياسا إلى أوضاعنا متبصرة وعملية، لم تكن تجلس مكتوفة اليدين، وحين لم يكن لها ما تفعله كانت تخيط وتحيك بمثابرة ثياب الأطفال الصغار لعبيدها المتزوجين، كما تعمل في القمصان الأنيقة لأخوتها. كان الأحب بين هؤلاء ثلاثة صبيان هم سليم، عبد الله وثاني، وهم أبناء عربي يعمل رئيسا للبنائين في خدمتنا. كانوا يصغرونني ببضع سنوات ولكنهم أصبحوا بعد وقت قصير رفاقي في اللعب لعدم وجود أطفال في مثل سني، حتى تعرفت في بيت الساحل على أخوتي الآخرين.

يوم في بيت الساحل

حل اليوم الذي انتظرته بشوق لا يوصف، اليوم الذي سأذهب فيه مع أمي وأختي خدوج إلى بيت الساحل ونبقى هناك من الصباح حتى المساء. كان يوم جمعة، يوم الأحد

للمسلمين، حين غادرنا البيت في الخامسة والنصف صباحا متلفعات بعباءاتنا الحرير السوداء الفضفاضة الموشاة بحاشية ذهبية عريضة (المسماة شيلة) فقد كان هدفنا يبعد حوالي مائة خطوة منا وحسب.

لم يستقبلنا ناظر القصر المخلص ولكن الذي لا يطاق، ذو الشعر الأبيض بمودة على أي حال. أوضح لنا بتجهم يزيد عن المعتاد أنه ينتظر منذ أكثر من ساعة واقفا على ساقيه الضعيفتين، ليستقبل النساء الزائرات وحسب. سعيد النوبي هو اسم البواب المتذمر. كان كما يشير إليه اسمه عبدا نوبيا لأبي، كانت لحيته البيضاء – لا أستطيع أن أعبر بغير ذلك، فلدى العرب تقليد وعرف أن يحلق الرجال شعر رؤوسهم – قد ابيضت في خدمتنا. كان أبي يقدره جدا، بالذات منذ أن ضرب السيف المرفوع من يده حينما كان قد استله في حالة غضب كان فيها محقا، وهكذا وفر على سيده تأنيب الضمير الذي كان سيرافقه مدى الحياة. ولكننا نحن الصغار لم نعرف خدمات سعيد وكثيرا ما قادنا نزقنا أن نعابث الخادم المخلص المتذمر بأكثر الألاعيب شيطنة. كنا قد وضعنا مفاتيحه الكثيرة نصب أعيننا، ولم يكن في بيت الساحل مكان كما أعتقد لم نخفها فيه مرة. وكان أخي جمشيد يملك مهارة خاصة في إخفائها بأكملها دون أن نستطيع حتى نحن مساعديه تخمين مكانها.

حين وصلنا إلى الطابق الأعلى وجدنا البيت في حركة دائبة، كان أولئك الأشد ورعا وحدهم لا يزالون يؤدون صلاة الصبح بعيدين عن أنظار العالم الخارجي. ولم يكن أحد ليجرؤ أن يكدر مثل هؤلاء المتعبدين حتى لو شب حريق في البيت. ينتمي والدنا الطيب إلى هؤلاء، لذلك كان علينا أن ننتظره. وقد روعي وجوده في تحديد زيارتنا في هذا اليوم، فجاء كثيرون آخرون لنفس السبب وهو ما أزعج سعيد العجوز.

لم تكن السيدات القادمات جميعهن من المعارف أو الأصدقاء، على العكس كانت الكثيرات منهن غريبات على بيتنا تماما. أتى أغلبهن من عمان، وطننا الأصلي، من أجل طلب المساعدة المادية من أبي وحسب، والتي كن يحصلن عليها دائما تقريبا. كان وطننا مثل أبناء عشيرتنا هناك فقيرا، وقد بدأ رخاؤنا الشخصي منذ أن استولى والدنا على زنجبار.

رغم أن القانون يمنع المرأة من أن تحادث على نحو ما رجلا غريبا، فإن ثمة استثناءين يسمحان لها بالظهور أمام الحاكم والقاضي. ولما كانت الكتابة غير معروفة كليا بالنسبة للآلاف المؤلفة، لم يبق أمام هاته الملتمسات إلا أن يحضرن بأنفسهن ويتحملن مشقة الرحلة من آسيا إلى أفريقيا. تقدم لهن الهدايا هنا حسب مكانتهن وموقعهن، دون أن توجه إليهن الأسئلة عن مئات الأشياء التي يسأل المرء الفقير عنها هنا في اوروبا. يحصل كل على حاجته وما يستطيع المرء أن يعطيه. يفترض المرء هناك بوجه عام أن الإنسان المستقيم لا يتلقى مساعدة غريبة من أجل التسلية، وهو في ذلك هنا على حق تماما في حالات كثيرة.

استقبلتني أخواتي اللاتي أعرفهن واللاتي لا أعرفهن بحرارة شديدة، وخاصة أختي الحبيبة التي لا أنساها خولة. بينما كانت محبتي الطفولية مركزة حتى الآن على أمي الغالية تماما، بدأت الآن إلى جانب ذلك أحب شعاع الضوء هذا في بيتنا من كل قلبي، أختي خولة التي أصبحت بعد وقت قصير مثلا لي، وكانت تتمتع أيضا بإعجاب كثيرين آخرين مثلما كانت طفلة أبي المحببة. إذا ما حكم المرء حكما عادلا دون حسد فإن عليه أن يقر أنها ذات طلعة نادرة الجمال. وأين يوجد إنسان لا يحركه الجمال أبدا؟ لم يكن في بيتنا على أي حال مثل هذا الاستثناء. لم يكن في العائلة كلها من يشبه خولة، فصار جمالها مضرب الأمثال. رغم أن العيون الجميلة كما هو معروف ليست نادرة في الشرق، فلم يطلق عليها إلا نجمة الصبح. وقد حدث لأحد رؤساء القبائل العرب خلال مهرجان للمبارزة المحببة لدينا، أقيم كما هو معتاد أمام بيتنا، مأخوذا بسلطة غير مرئية تسمر بصره إلى إحدى النوافذ فلم يشعر بالدم المتدفق من قدمه ولا الألم الذي سببه له ذلك، حتى نبهه إليه أحد أخوتي. كانت خولة تقف أمام تلك النافذة. لقد غرز العماني الذي وقع نظره صدفة على النافذة المذكورة وسحره جمال خولة تماما، رأس حربته في قدمه دون أن ينتبه وجرحها. وكان على خولة البريئة أن تتحمل معابثة أخي طيلة سنوات بسبب هذا الحادث.

كان بيت الساحل أصغر كثيرا من بيت المتوني، ويقع مثله على البحر مباشرة، وكان فيه ما يشعر بالانشراح والمودة ويترك هذا الأثر على سكانه. تطل جميع غرف الدار على المشهد الرائع للبحر بسفنه، صورة انطبعت عميقا في روحي. تنفتح جميع الأبواب في الطابق العلوي، حيث توجد هنا غرف السكن، على قاعة طويلة وعريضة لم أر شيئا فريدا مثلها ثانية أبدا. يحمل سقفها على أعمدة تصل إلى الأرض، ويمر بينها حاجز صفت على طوله كراس كثيرة، فيما كانت المصابيح الملونة الكثيرة التي تتدلى من السقف تمنح المكان ضوءا سحريا خافتا لدى حلول الظلام.

وإذا ما نظر المرء من فوق الحاجز فإنه يرى فناء ملونا مليئا بالحياة والضوضاء، لن يرى مثله ثانية بسهولة. وقد ذكرتني السوق المحتشدة في اوبريت «الطالب المستعطي» بالحياة الملونة هناك فيما بعد، وإن كانت بشكل مصغر.

يصل بين غرف السكن في الطابق الأعلى والفناء سلمان كبيران مكشوفان تماما، تستمر الحركة عليهما صعودا وهبوطا ليلا ونهارا دون انقطاع، وكثيرا ما يشتد الازدحام في نهايتيهما حتى يضطر المرء للانتظار طيلة دقائق قبل أن يستطيع شق طريقه إلى السلم.

في زاوية من الفناء تذبح المواشي بأعداد كبيرة وفي نفس الوقت تسلخ وتنظف، كل هذا سدا لحاجة بيتنا وحده، إذ يتوجب على كل بيت هنا أن يوفر اللحوم لنفسه.

في جانب بعيد يجلس زنوج لحلق رؤوسهم. وإلى جانبهم يتمطى عدة رجال من السقائين يريحون أعضاءهم الكسولة ولا يصغون لجميع النداءات لطلب الماء، حتى يأتي أحد الغلمان المهابين ليذكرهم بغلظة بواجبهم الذي لم يؤدوه. كثيرا ما كان هؤلاء الرجال يجرون بمجرد رؤية رئيسهم الصارم بجرارهم مسرعين فيثيرون ضحك الآخرين.

قريبا منهم تجلس المربيات في الشمس مع الأطفال، حيث يروين لهم حكايات وقصصا تاريخية. في أحد أروقة الطابق الأرضي يقوم المطبخ أيضا في العراء، تتصاعد روائحه مع الدخان الذي تذروه الريح. قريبا منه الفوضى التي لا يمكن وصفها، حيث يسود خصام دائم وصراع بين العدد الكبير من الطباخين. لا يبخل رئيس الطباخين ورئيسة الطباخات بتوزيع الصفعات التي تصيب هدفها، إن لم يسرع مساعدوه أو مساعداتها كما يرغبان.

تطبخ هنا كميات هائلة من اللحم، الحيوانات بأكملها. كثيرا ما كان المرء يرى أسماكا من الضخامة بحيث يكون على اثنين من الزنوج حملها، تختفي في المطبخ. أما الأسماك الصغيرة فتسلم في سلال وحسب والطيور في دزينات، الدقيق والارز والسكر بالأكياس. وأما الزبدة فيؤتى بها سائلة من الشمال، خاصة من جزيرة سوقطرة في جرار زنة الواحدة منها حوالي قنطار. وقد استخدم معيار آخر للتوابل وحسب هو الرطل.

أكثر مبعثا للدهشة تقريبا هو كميات الفاكهة التي كانت تستهلك عندنا. كان يصل كل يوم ثلاثون إلى أربعين وحتى خمسين حمالا يأتون بالفاكهة إلى البيت، فضلا عن الزوارق الصغيرة الكثيرة التي تأتي بها من البساتين الواقعة على الشاطئ. لا أعتقد أني أبالغ إذا قدرت الحاجة اليومية من الفاكهة في بيت الساحل بحمولة عربة قطار، وقد كانت ثمة أيام، كما يحصل مثلا عند جني المانجو التي نسميها عمبه، تتضاعف فيها الكمية المستهلكة. وكانت هذه الكميات من الفاكهة تنقل دون حرص، إذ كان العبيد الموكل إليهم نقلها يلقون السلال الرخوة المليئة بثمار ناضجة بكل قوة على الأرض، فيصاب نصفها بالبقع وينهرس الكثير منها تماما.

كان قد بني سور طويل سمكه حوالي مترين لحماية البيت من أمواج البحر، نما خلفه وترعرع أجمل الرمان. وأمام السور ربط في فترات الجزر عدد من أفضل الخيول إلى حبال طويلة لتستطيع أن تمرح وتتقلب على رماله كما يحلو لها. كان أبي يحب خيوله العربية الأصيلة من عمان حبا شديدا، وكان يريد كل يوم رؤيتها، وإذا مرض أحدها قام بنفسه برعايته في الحظيرة. وأذكر هنا مثالا على حنو العربي على خيوله المفضلة، كان لأخي ماجد فرس بنية ثمينة ولم يكن أحب إليه من أن تلد فلوا. حين حان الوقت واقترب موعد ولادة الكحلة(كان هذا اسم الفرس) أمر السائس أن يبلغه بالولادة في الحال سواء في النهار أو في الليل. وبالفعل أوقظنا جميعا ذات ليلة بين الواحدة والثالثة تقريبا لنبلغ بهذا الحدث السعيد. حصل السائس

الذي جاء بالنبأ السار من سيده السعيد خمسين دولارا كمكافأة له. وليس هذا مثلا فريدا، إذ يقال أن التعلق الشخصي بالخيول داخل بلاد العرب أكبر من هذا بكثير.
حين انتهت ساعة الصلاة وعاد أبي إلى غرفته، ذهبنا إليه ثلاثتنا، أنا وأمي وخدوج، وكما هو دائما ميال إلى المزاح، التفت إلي بعد قليل قائلا: قولي لي يا سالمة، كيف وجدت المكان هنا؟ هل تريدين العودة إلى بيت المتوني؟ هل تحصلين هنا أيضا على حساء الحليب؟
بين التاسعة والنصف والعاشرة أتى جميع أخوتي من بيوتهم لتناول الإفطار مع أبي. لم يكن مسموحا لأية سرية أن تتناول طعامها مع أبي مهما بلغ تفضيله لها على الأخريات. فما عدانا نحن أطفاله، وبالمناسبة بعد بلوغنا سن السابعة فقط، شاركته المائدة زوجته المصون عزة وأخته عائشة. لا يظهر التمييز الاجتماعي بين الناس في الشرق في أية مناسبة بمثل الحدة التي يظهر فيها لدى تناول الطعام. فالمرء ودود ومحب لضيوفه تماما مثلما هي الحال لدى السادة الوجهاء هنا في هذه البلاد، وكثيرا ما يكون حتى أكثر تواضعا، ولكن عند الطعام يفصل المرء نفسه عنهم بكل أدب. هذا تقليد عميق الجذور حتى أن أحدا لا يشعر بالإهانة الشخصية من جراء هذا الفصل.
وقد وضعت السراري بينهن تراتبية أخرى. الشركسيات الجميلات الثمينات اللائي يعين قيمتهن لا يردن أن يتناولن الطعام مع الحبشيات اللائي لهن لون القهوة. وهكذا كانت كل مجموعة عنصرية تتناول طعامها على حدة وفق اتفاق غير معلن. إلا أن لون البشرة لم يلعب بالنسبة للأطفال كما أشرت دورا في التمييز بالطبع.
لدى ترددي على بيت الساحل تشكل لدي انطباع بأن الناس هنا أكثر مرحا وسعادة منهم في بيت المتوني. استطعت أن أدرك في وقت لاحق فقط سبب ذلك. كانت لعزة بنت سيف هناك الكلمة، لقد حكمت الزوج والأطفال وأمهاتهم، باختصار كل ما كان حولها. وعلى العكس هنا في بيت الساحل حيث لا تظهر عزة إلا نادرا، شعر الكل بما فيهم أبي بأنهم أحرار غير مقيدين، يستطيعون أن يفعلوا ما يريدون. وفيما عدا أبي الذي كان طيبا ورفيقا بشكل لا يوصف، لم يكن ثمة من يصدر الأوامر. الشعور بالحرية وعدم التحفظ يبعث الحيوية والسعادة بين الناس في كل مكان سواء عاشوا في شمال الكرة الأرضية أم في جنوبها.
لابد أن يكون أبي أيضا قد شعر بهذا، فهو لم يرسل منذ سنوات أحدا للإقامة الدائمة في بيت المتوني إن لم تكن تلك رغبته الشخصية، رغم وجود مساكن كثيرة خالية في هذا البيت، بينما يكتظ بيت الساحل بالسكان. إلا أن هذا الاكتظاظ أصبح في الأخير لا يطاق، حتى خطرت لأبي فكرة فذة وهي أن يقيم في الشرفة الكبيرة حجرات خشبية كغرف إضافية للسكن. وأخيرا كان عليه أن يبني بيتا ثالثا، سمي ببيت الرأس. أقيم هذا على بعد بضعة كيلومترات إلى شمال بيت المتوني على البحر أيضا من أجل أن يكون مسكن الجيل الجديد من بيت الساحل.
كان يمكن للرسام أن يجد في شرفتنا في بيت الساحل مادة وفيرة لريشته. كانت الصور في كل الأوقات شديدة التنوع وملونة. وجوه الحشد تتدرج من ثماني درجات لونية إلى عشر. وسيكون على الفنان أن يستخدم ألوانا صارخة ليستطيع أن يعكس صورة حقيقية لكل الثياب الملونة. كان الضجيج على الشرفة مربكا أيضا. أطفال من مختلف الأعمار يركضون، يتخاصمون ويضرب بعضهم بعضا في كل الزوايا. وخلال ذلك يرتفع نداء بصوت عال وتصفيق باليد يقوم في الشرق مقام الجرس لنداء الخدم، يضاف إلى هذا قرقعة قباقيب النساء الخشبية التي ترتفع من خمسة إلى عشرة سنتيمترات وكثيرا ما تكون موشاة بالفضة والذهب.


صورة بالزي العماني للسيدة سالمة

كان خليط اللغات في هذا المجتمع ممتعا بالنسبة لنا نحن الأطفال. في الواقع كان ينبغي الكلام بالعربية وحدها، وفي حضور أبي جرى الالتزام بذلك بصرامة. ولكن ما كان يكاد يذهب حتى تسود فوضى لغوية هائلة، فكان المرء يسمع عدا العربية الفارسية والتركية والشركسية والسواحيلية والنوبية والحبشية مختلطة ببعضها، بغض النظر عن اللهجات المختلفة لهذه اللغات.

لم تزعج هذه الضوضاء في ذلك أي إنسان، كان يشتكي منها من كان مريضا فقط. وكان أبونا الطيب معتادا على ذلك ولم يظهر تذمره أبدا.

في هذا المكان المليء بالحركة بدت اليوم جميع أخواتي الراشدات في زينة احتفالية، قسم منهن لأن اليوم كان يوم أحد عربي، وقسم آخر على شرف زيارة أبي. ذهبت أمهاتنا ووقفن في مجموعات وتحدثن بحماسة مع بعضهن، ضحكن، وتندرن وكن من المرح حتى أن أحدا يجهل الظروف، لن يصدق أنه يرى زوجات رجل واحد. ومن منطقة السلم ارتفعت قرقعة السلاح لإخوتي الكثيرين وأبنائهم الذين جاءوا أيضا لزيارة أبي وبقوا عنده، باستثناء فسحات صغيرة من الوقت، طول النهار.

وهكذا ساد في بيت الساحل كثير من الفخامة والإنفاق أكثر مما هو في بيت المتوني، ووجدت هنا أيضا أشكالا أكثر جمالا وجرأة مما هناك حيث لا توجد شركسيات أخريات عدا أمي وصديقتها مدينة. بينما كانت هنا على العكس غالبية النساء من الشركسيات اللاتي كانت لهن طلعة أجمل دون شك من الحبشيات، رغم أنه كثيرا ما كانت بين الأخيرات نساء ذات جمال غير عادي. أعطت هذه المفاضلات الطبيعية سببا للحسد والحقد، فكانت الحبشيات ذوات لون الشكولاته يتجنبن كل شركسية تتمتع بالجمال دون ذنب تماما وحتى يكرهنها، فقط لأنها تبدو ذات وقار. في هذه الظروف لا يمكن تجنب نوع من «الكراهية العنصرية» بين الأخوات أيضا. تتسم الحبشية رغم فضائلها من بعض النواحي بالكراهية والميل إلى الثأر دائما تقريبا. إذا توقدت عاطفتها فإنها نادرا ما تكون معتدلة، ناهيك عن أن تكون مستقيمة. كانت أخواتنا اللائي يجري في عروقهن دم حبشي يطلقن علينا نحن أطفال الشركسيات عادة «القطط»، لأن بعضنا كان له لسوء الحظ عينان زرقاوان. وكن يلقبننا بـ«أصحاب السيادة» سخرية، وهو دليل على عظم امتعاضهن من أننا ولدنا ببشرة بيضاء. ولم يغفرن لوالدي أبدا أن يكون قد اختار ابنتيه المفضلتين شريفة وخولة من أمهات شركسيات – من نسل القطط المكروهة.

مهما يكن فقد سادت في بيت المتوني تحت ضغط عزة بنت سيف حياة شبيهة بحياة الأديرة. كنت في بيت الواتورو أشعر بوحدة أكبر، لذلك أعجبتني أكثر الحركة النشيطة في بيت الساحل.

انضممت بعد وقت قصير إلى أخوتي الذين كانوا في نفس سني. وكانت ضمن الحلقة القريبة ابنتا أخ هما شيمبوا وفارشو، وهما الابنتان الوحيدتان لأخي خالد. كان يؤتى بهما كل صباح من بيتهما إلى بيت الساحل وتعادان إلى بيتهما في المساء، لتستطيعا أن تحضرا الدروس مع أعمامهما وأخوالهما ثم تنصرفا إلى اللعب بعد ذلك. كانت خورشيد أم خالد وهي شركسية الأصل ذات مظهر بهي بوجه خاص. فارعة الطول، تملك قوة إرادة غير معتادة يرافقها ذكاء طبيعي عال. لم أر في حياتي امرأة ثانية يمكن مقارنتها بها . قيل عنها حين أصبح خالد ينوب عن أبي فيما بعد عند غيابه، إنها هي التي تحكم البلاد وإن ابنها ليس سوى أداة في يدها. لم يكن يستغني عن مشورتها لدى العائلة بكاملها، وكان الكثير يتوقف على قرارها. كانت عيناها تراقبان وتريان في لحظة بنفس الحدة التي ترى بها مئات العيون لأرغوس. كانت تحافظ في القضايا المهمة دائما على ما يشبه حكمة سليمان. لكنها كانت بالنسبة لنا نحن الأطفال غير محبوبة وكنا نتجنب الاقتراب منها.

أردنا في المساء أن نعود إلى بيت الواتورو. هنا قال أبي لأمي ويا لعظم خيبتي، إن علي أن أتابع التعلم، يعني تعلم القراءة، وبذريعة أنهم لم يجدوا لي بعد معلمة مناسبة، تقرر أن يؤتى بي كل صباح مثل بنات أخي إلى بيت الساحل وأن أعاد في المساء، لأستطيع التعلم مع أخوتي. كان هذا الخبر بالنسبة لي غير مريح على الإطلاق. كنت أقل انضباطا من أن أكون قادرة على الجلوس هادئة، وعدا هذا فقد أفسدت معلمتي السابقة تذوقي للتعلم إفسادا جذريا. ولكن فكرة أن أكون مع أخوتي كل يوم (عدا يوم

الجمعة) وحدها قدمت لي عزاء مؤقتا، خاصة أن أختي خولة الساحرة عرضت على أمي أن تقوم برعايتي والاهتمام بي. وقد فعلت هذا بإخلاص ورعتني مثل أم. كانت أمي على العكس متكدرة حول قرار أبي بإبعادي عنها ستة أيام في الأسبوع، وهو ما كان عليها أن تتدبره أيضا. إلا أنها أمرتني أن أكون في مكان معين عدة مرات في اليوم حيث تستطيع أن تراني من بيت الواتورو على الأقل وتومئ لي.

من حياتنا في بيت الواتورو وبيت الساحل

لا أريد أن أقول عن معلمتي الجديدة سوى أنني أحمد الله القدير أيضا على أنه هيأ لي في يفاعتي مثل هذه الصديقة المخلصة. كانت معلمة صارمة ولكن منصفة. كثيرا ما ذهبت إليها وحدي لأن أخوتي لم يكونوا يحبون الذهاب إلى غرفة مرضها المظلمة، ويفضلون استغلال عجزها ليتسللوا من المكان. لكنني لم امتلك القسوة أن أرى المسكينة البائسة تطلب مني شيئا فلا ألبي رغبتها. وقد عادت علي طاعتي عدا رضاها طبعا بسخرية شديدة من أخوتي المتنصلين من الدرس وكثيرا ما كان علي أن أحتمل ضربهم أيضا.

ازداد حبي لبيت الساحل مع مرور الأيام، كنا نستطيع أن ننطلق في لعبنا هنا أكثر بكثير مما في بيت الواتورو. ولم يفتنا هنا أيضا أن نعبث، ولكن حين تبع ذلك عقاب كنت أقل من يتعرض له حيث كانت راعيتي خولة أكثر طيبة من أن تنزل بي عقابا.

وها هي بعض الأمثلة على معابثاتنا.

كانت ثمة طواويس رائعة في البيت بينها واحد عنيد، لم يكن يحبنا نحن الأطفال. ذات يوم حين مضينا، وكنا خمسة أطفال، حول قبة الحمام التركي الذي يرتبط ببيت الساحل بجسر معلق وبآخر مع بيت الثاني، وهو بيت ملحق بالأول، باغتنا ذلك الطاووس وهو ينفخ من الغيظ وهاجم أخي جمشيد. ألقينا بأنفسنا بسرعة البرق على الغول وغلبناه. ولكن غضبنا وخاصة جمشيد كان أكبر من أن نترك الحيوان، فقررنا أن نثأر منه بوحشية فنزعنا عنه ريشه الجميل. وكم بدا الحيوان الملون المحب للشجار بعد ذلك بائسا. لحسن الحظ كان أبي في ذلك الوقت في بيت المتوني وقد كتم عنه الأمر عند عودته لحسن الحظ.

خلال تلك الفترة جاءت إلينا شركسيتان من مصر، وبعد بعض الوقت بدت إحداهما لنا نحن الأطفال، متعالية لا تعيرنا اهتماما. وقد آلمنا هذا فبذلنا جهدنا من أجل أن نعثر على عقوبة مناسبة لها. ولم يكن إنزالها بها سهلا، فهي لا تمر في طريقنا أبدا ولم يكن لدينا ما نفعله معها. وقد زاد حقدنا عليها كونها لا تكبرنا إلا بسنوات قليلة. بمثل هذه المشاعر جئنا مرة ومضينا أمام غرفتها التي كان بابها مفتوحا كالمعتاد. كانت المسكينة تجلس على سرير سواحلي خفيف جدا، يتكون من أربعة قوائم مربوطة بحبال جوز الهند وحصيرة، وكانت تغني بكل استغراق أغنية مرحة من أغاني وطنها. كانت أختي شيوانة هي قائدتنا هذه المرة، وكانت نظرة منها تكفي لنفهم نحن الذين كنا نحمل نفس المشاعر. أمسكنا حبل السرير بصعوبة، ورفعناه معها قدر ما استطعنا لنتركه يسقط ثانية، مما أرعب المخلوقة التي لم تكن لديها أي فكرة. كان عبثا طفوليا حقا، إلا أنه حقق نجاحا، فقد شفيت من عدم اكتراثها بنا في المستقبل إلى الأبد، بعد ذلك كانت المودة بعينها ولم نكن نريد أكثر من ذلك.

وقد قمت بشقاواتي في تهوري وحدي أيضا. ذات مرة بعد انتقالنا إلى بيت الواتورو بوقت قصير أوشكت أن أكسر رقبتي في مناسبة كهذه. كنا قد ذهبنا كما يحدث كثيرا إلى واحد من بساتيننا الكثيرة الرائعة للراحة. ذات صباح استطعت في غفلة من مرافقتي أن أتسلق في لحظة دون أن ينتبه إلى احدى شجرات جوز هند باسقة، بخفة مثل قطة ودون أن آخذ معي البنغو، وهو حبل غليظ لتثبيت القدمين، والذي لا يمكن حتى لأكثر المتسلقين مهارة الصعود إلى نخلة بدونه. حين بلغت منتصف النخلة بدأت أنادي المارين بنزق وأحييهم بصوت عال.

يا له من رعب. لقد وقفت شلة كاملة من الناس في الأسفل ترجوني أن أنزل بحذر. لم يكن ممكنا إرسال أحد لمساعدتي، حيث يحتاج كل امرئ يديه لتسلق النخلة ولا يستطيع حمل طفل في السابعة أو الثامنة فوق ذلك. إلا أن المكان هنا فوق أعجبني ولم أنزلق هابطة ببطء إلا حين وقفت أمي في الأسفل يائسة تفرك يديها ووعدتني بأشياء مختلفة جميلة، ووصلت الأرض سعيدة دون أن يصيبني أذى. في ذلك اليوم كنت الطفلة المدللة لدى الجميع

وحصلت بسبب نجاتي على هدايا كثيرة، رغم أنني كنت أستحق ضربا مبرحا.
كنا نقوم بمثل هذه الشقاوات كل يوم ولم تكن ثمة عقوبة تستطيع أن توقفنا. كنا سبعة أطفال، ثلاثة صبيان وأربع بنات، أولئك الذين أثاروا القلق في البيت وكثيرا ما سببنا لأمهاتنا المسكينات للأسف المتاعب أيضا.
احتفظت بي أمي بين حين وآخر في بيت الواتورو في غير أيام الجمعة، واستغل ماجد الطيب هذه الفرصة ليدللني كثيرا. كان ذلك في يوم أثار فيه رعبا لا حدود له. كان المسكين يعاني من تشنجات تعاوده بين حين وآخر، لذلك لم يكن يترك دون مساعدة أو لا يترك إلا نادرا. حتى حين يكون في الحمام و كانت خدوج وأمي اللتان لا تثقان بالعبيد تقفان بالتناوب أمام الباب على الدوام، لتتبادلا معه بين حين وآخر بعض الكلمات، وكان يجيب مازحا «لا زلت حيا». وهكذا كانت خدوج تروح وتجيء أمام باب الحمام حين سمعت صوت ارتطام عميق، فأسرعت بالدخول مع آخرين يكاد يقتلها الخوف ووجدت الأخ الحبيب مطروحا على أرض دكة الصلاة في نوبة مرعبة، كانت أسوأ ما مر به، وهكذا أرسل فارس إلى أبي في بيت المتوني لإحضاره.
كنا بسبب الجهل بالأمراض ضحايا للشعوذة المزعجة في جميع مثل هذه الحالات، والآن بعد أن تعرفت على علاج الأطباء الطبيعي والعقلاني، كثيرا ما أشعر أن موتانا الكثيرين لم يكونوا ضحايا المرض في كثير من الحالات، وإنما ضحايا العلاج البربري. فلو لم يكن لدينا الايمان الراسخ بقدرنا فلا أدري كيف كنا سنتحمل مستسلمين حالات الموت الكثيرة في عائلتنا ومحيطنا.
كان على ماجد المسكين الذي استلقى ساعات في حالة مرعبة من التشنج غائبا عن الوعي، أن يتنفس فوق سريره هواء يمكن أن يضر حتى بشخص معافى. فرغم حبنا الطبيعي للعراء والهواء الطلق فإن المرضى بالذات، خاصة إذا حام الشك حول دور الشيطان في الأمر كما هو الحال هنا، يعزلون عن الهواء الخارجي فضلا عن إحراق البخور بكثافة في الغرفة وفي البيت كله.
بعد ساعة وصل أبونا الطيب لدهشتنا في متوبي، وهو زورق صيادين صغير يتسع لشخص واحد فقط، ليأتي بخطوات مسرعة إلينا في البيت. كان للرجل الشيخ أكثر من أربعين من الأبناء ولكنه كان يصاب بالهلع لمرض أي منهم! انهمرت الدموع على وجنتيه حين وقف إلى جانب سرير ماجد، ودعا دون انقطاع «يا رب، احفظ لي ولدي!» وقد سمع الله تعالى دعاءه فتماثل ماجد للشفاء.
سألته أمي فيما بعد، لماذا أتى في الزورق البائس فقال: «حين جاءني الرسول بالخبر لم يكن ثمة قارب واحد على الساحل، كان يتوجب إعطاء الإشارة أولا ولم يكن لدي وقت للانتظار. وإن أوعزت بسرج حصان فإنه يستغرق وقتا طويلا أيضا. هنا رأيت صيادا يمضي في زورقه تحت الشرفة، تناولت سلاحي وناديته، وحين غادر الزورق قفزت إليه وجدفت قادما إلى هنا» ينبغي أن يعرف المرء الآن أن المتوبي هو زورق بائس يتكون من جذع شجرة جرى تجويفه، ونادرا ما يتسع لأكثر من شخص ولا يستخدم لتحريكه المجداف وإنما جاروف مزدوج. إنه ضيق مدبب من الأمام وقصير نسبيا، وهو لا يشبه من هذه الناحية الزوارق المسماة هنا بالغرونليندية.
وبالنسبة لوجهة النظر هنا يبدو الأمر غريبا أن يجد أب قلق على حياة ولده، يتخلى عن كل اتيكيت، الوقت مع ذلك ليفكر في سلاحه. يصح هنا أيضا المثل القائل: بلاد أخرى، عادات أخرى. كما يبدو للأوروبي حب العربي الأصيل لسلاحه حبا لا حدود له غير مفهوم، فبالعكس يبدو الكثير مما يوجد في الشمال غير مفهوم للعربي. أذكر فقط بالحانات الفظيعة للرجال هنا.
وهكذا صرت أذهب إلى المدرسة في بيت الساحل لأعود كل مساء إلى أمي في بيت الواتورو. حين تعلمت أخيرا حوالي ثلث القرآن عن ظهر قلب، لم أعد أعتبر طفلة بالنسبة للمدرسة وكان عمري حوالي سبع سنوات. منذ ذلك الوقت صرت آتي مع أمي وخدوج أيام الجمعة فقط حين يكون أبي في بيت الساحل.

---

* بيبي كلمة سواحيلية تعني سيدة، وكلاهما تعني سيادتكم.

صيحة أنطونان المختبل التي لم تذهب في البريّة

ترجمة: خالد النجار *

الفصل الثاني من كتاب ثلاث مدن مقدّسة
تأليف الروائي الفرنسي جون ماري لوكليزيو

مقدّمة

جون ماري لوكليزيو جدول مفرد، متفرّد داخل الكتابة الحديثة في فرنسا. فقد جاء بعد تيار الرواية الجديدة الذي مثله في حينه أواخر الخمسينات وبداية الستينات الثلاثي آلان روب غرييه وميشال بيتور، ونتالي ساروت .وسبق من ناحية أخرى النّص الحديث المفتوح، الرواية الحديثة التي مضت في كل الاتجاهات وكسرت إلى الأبد المعمار البلزاكي. ولوكليزيو متفرد في كل شيء: متفرد في الانتماء: لاجيل له ولامدرسة. ومتفرّد في الصياغة، فصياغته بسيطة تضع العالم قبل اللغة، قبل الأفكار حتى أن رواياته تبدو وكأنها بلا كاتب، فالمؤلف غائب لا يتدخل في النص؛ لأن النص لديه هوالحياة متجلية في اللغة ولهذا السبب فهو متسع اتساع الحياة نفسها. ولوكليزيو كما يقول عنه صديقه الشاعر الفرنسي الكبير جون غروجان لديه اطلاع واسع على العلوم الانسانية من تحليل نفسي إلى علم اجتماع إلى انثروبولوجيا ولكنه لا يستخدم معارفه في نصوصه، لايقحمها ،أو يفرضها على القارئ. وإنما هو يقول الفكرة اذا صادف ورآها تنبثق متجسّدة في الوجود اليومي للبشر . الوجود اليومي الذي هو حقيقتهم الأولى والأخيرة . ولوكليزيو متفرّد في المواضيع فموضوعه هو حياة البشر الذين انتبذوا بالنسيان، أقوام الثقافات النّائية، والشعوب التي لايذكرها أحد، قد يكون كتابه عن شعب صغير يعيش في واد ناء من أميركا الجنوبية أو افريقيا أو آسيا أو أستراليا، مما أعطى أعماله نكهة اثنوغرافية، فنصّه يقع في جغرافيا ملتبسة بين تقارير الرحالة المكتشفين، وبين التحقيق الصحفي والتسجيل الاثنوغرافي .و هذا أيضا منحه تفردا آخر، اذ نادرا ما تعرّض الأدب للأقوام الأخرى إلاّ في شكل أدب رحلات، أو بطريقة ذهنية بحتة كما فعل أندري مالرو - في ما دعاه بالمتحف التخييلي لدى حديثه عن الهند ومصر واليمن والغرب وتكرر التجارب، وتشابه الرموز عبر الحضارات المختلفة، والمتنائية في المكان وفي الزمان، وبالتالي فهي لم تتواصل ابدا – أو بأسلوب الوصف الخارجي؛ كما هو شأن بيرل باك، وجوزيف كنراد، وهنري ميللر في كتابه عملاق ماروسي.

لا .. لوكليزيو شيء مختلف كلّ الاختلاف عن هذا التعاطي مع الشعوب الأخرى. فكتابته لا تتأسس على قاعدة ذهنيّه أو معمار روائي محدد، أو وصف خارجي. إنّه يكتب باستمرار عن الحياة اليومية التي خاضها مع هؤلاء البشر، وعاش بينهم كواحد منهم؛ لأنّ له هذه القدرة الفائقة كما يقول جون غروجان على التقاط أشياء العالم المباشرة: عندما نلتقي أنا ولوكليزيو يكلمني عن الشيء الذي رآه في حينه. قد تكون غيمة رائعة او شجرة بدأت اوراقها بالتساقط. يتكلم لوكليزيو آنيا عن شيء مجسد، عن تجربته المباشرة مع الاشياء المحيطة بنا.. وفي نفس السياق يقول جون غروجان في مكان آخر عن لوكليزيو: عندما يكون لوكليزيو يعمل على موضوع فانه يترك نفسه تتشرب الموضوع. ويقدم

* مترجم من تونس.

لنا بعدها العالم الذي استسلم له، العالم الذي سكن داخل لوكليزيو، ومن هنا فان للكاتب دورا ثانويا في نصه؛ ولكن هذا لا يمنعه من استعمال ضمير المتكلم من حين لآخر.

و لكن ماذا يريد لوكليزيو أن يقول من وراء هذه الكتابة؟ في الأوّل تبدو أعماله وكأنّها تحقق كتابي لصيحة أنطونان آرتو في تولهه بطرائق التفكير المكسيكية .

ورغم أن لوكليزيو يعتبر كتابه هذا: ثلاث مدن مقدّسة شبه تحقيق فإنّه لا يبدو في هذا الكتاب موثقا اثنولوجيا، أو دارسا تقنيا للهنود الحمر. وإنّما الثقافة الهندية بالنسبة له هي مصدر معرفة، وعلى الرجل الغربي أن يتعلم من الهندي الأحمر أشياء كثيرة: يتعلم محافظة الهندي على تلك العلائق الروحية التي تربط الانسان بوسطه الطبيعي. والتي افتقدها الإنسان في مدن الغرب الحديثة، فهذه الثقافات التي نقول عنها بدائيّة هي ثقافات أكثر طبيعية وبالتّالي أكثر إنسانية. ولوكليزيو أحد الرواة النادرين الذي تعامل مع الأساطير من مقترب مادّي، فيزيقي. ومن يوم ذهب إلى قبائل الأمبيراس وهو يبحث عن التناغم بين الذهني والفيزيقي، عن توازن فلسفي.. فهو يصغي لأصوات الصّمت التي لا نسمعها لأننا محكومون بطرق تفكير مغلقة. يقول لوكليزيو وهو يتحدث عن ذهنية جماعة الأمبيراس الهندية: كل شيء مختلف لديهم، تصورهم للزمن، تصورهم للنفس البشرية تصورهم للهدف من الوجود، إن العلاقات التي تربط بين أفراد العشيرة أو الجماعة لهي أهم عندهم من التطوّر التقني ...

و لكن من هو جون ماري لوكليزيو؟

ولد جون ماري لوكليزيو في مدينة نيس الفرنسية سنة ١٩٤٠ من اب انجليزي وأم فرنسية عاش طفولته أيام الحرب العالمية الثانية بمنطقة جبال الالب البحرية حيث التجأت عائلته.. طفولة مليئة بالقراءات حول الجغرافيات البعيدة والاصقاع العجائبية قراعن بركان باريكوتين المكسيكي وبعد ثلاثين سنة ذهب ليعيش في منحدر هذا البركان.. من سن الحادية عشرة بدأت أسفاره مع العائلة في غابات افريقيا حيث عمل ابوه طبيبا ريفيا .. بدأ الكتابة مبكرا كتب في افريقيا كتابين: الرحلة الطويلة، والأورادي الأسود . ومن ذلك الوقت لم ينقطع عن الكتابة التي تحولت لديه الى اسلوب حياة إلى وجود. فجر الستينات جرب التمثيل السينمائي وفي ١٩٦٣ نال أول جائزة عن روايته التحقيق . في ١٩٦٤ وضع دراسة أكاديمية بعنوان العزلة في أعمال الشاعر الفرنسي هنري ميشو.. من كتبه العديدة الحمّى، التحقيق، الطوفان، الغبطة الماديّة، كتاب الهروب، الحرب، العماليق، سفر من الناحية الأخرى، نبوءات شالام بالام ،مجهول فوق الأرض، صحراء ،رحلة إلى رودريغين، السّمكة الذهبية أناس السحب (عن عوالم صحراء الساقية الحمراء ووادي الذهب) ، دييغو وفريدا ...

يعيش لوكليزيو الآن في نيس ببيت العائلة ذي العمارة الايطالية ،أمام الميناء مع زوجته الثانية جاميّة المغربية التي جاءت من الصحراء والتي شاركته كتابه أناس السحب ؛ ويواصل أسفاره، ورحلاته وكتاباته عن الثقافات والشعوب المنسية بشكل تخييلي – انساني ليقول للغرب أنه عليه أن يستعيد من الثقافات التي يسميها بدائية الثراء والعنفوان وتأصّل الانسان في الطبيعة وفي الكون؛ ذاك التأصّل الذي افتقده الانسان الغربي ..

وفي الأخير يعد لوكليزيو مع جون جيني من أهم من كتب في فرنسا متعاطفا مع الوجع الفلسطيني ؛ لذلك استجلب لنفسه ريبة بل عداء الأوساط الصهيونية في فرنسا، وخاصّة بعد ظهور نصه العتيد عن الفلسطينيين في مجلة دراسات فلسطينية التي تصدر باللغة الفرنسية في باريس.

الفصل الثاني

ثلاث مدن مقدسة

تيكسكال

مرّة أخرى يصعد برد الليل فوق الأرض، قادما من الأعماق، فيزيد من صلابة الهضاب الكلسيّة، ويضغط على جذور الأشجار. الرّيح تهبّ، ريح صحراء، ريح الشّرق المصحوبة بالخطر. ويغلق البشر على أنفسهم داخل بيوتهم، محتمين بالسقوف التي من ورق الأشجار، يتدثرون بفرشهم المؤرجحة التي من سعف السيزال. لا ينتظرون. بيد أنهم لا ينامون. هنا مكان التربّص الدائم،

كما لو أنّنا نرصد اللّيل من فوق هضبة، مصغين إلى الهمهمات التي تحملها الرياح. البرد يصعد من فتحات الآبار، إنّه تنفّس ثالج قادم من باطن الأرض.والخفافيش تطير في الظّلمة، تجنّح صائحة في تيّارات الهواء. إنها بداية الليل .و ما تكاد الشّمس تنطفىء في غرب الإقليم المنبسط، حتى تخيّم الظلال فجأة فوق الأرض. وفي الليل، هل تخمد الحروب ؟ زمن طويل مضى على نشوب المعارك الأولى. كلّ ليلة، تتناءى القرى مثل طوّافات، تائهة عن مركز الإمبراطورية، عن مدينة شان سانتاكروز الطيفيّة. والغابة هي قياس الزمن، فهي التي تفصل هكذا بصمت بفعل تنامي أغصانها وجذورها، وتتطاول دروب الغبار. وياتي الليل، ليلة أخرى تصعد من قبّة كنيس البالام نا الرماديّة.وكنيس البالام نا بناء خاو، وهو الآن متروك مثل جزيرة، ضائعا في الليل. عندما ينسحب الضوء، ضوء السماء الحارق، لا يبقى سوى هذا الحقل المقفر، حيث تومض نيران بعض القرى. وبعد مسير طويل وعناء كبير، نظلّ نرتعد، فجمود هذا العالم مرعب، والطرقات مقطوعة.

الآن تتجلّى السماء، شاسعة سوداء حيث تومض النّجوم الباردة. وبين الأشجار ترتفع بهدوء اسطوانة القمر البيضاء. الريح تجعل الحجارة تطق وتتفتّت على سطح الأرض الكلسيّة. لا يوجد ماء. هناك فقط برد حادّ، إنه برد الفضاء.

على هذا النّحو يمرّ الليل، في قلب البلاد المسطّحة، وبعيدا عن البحر، بعيدا عن الجبال، بعيدا عن المدن. وعندما يأتي صقيع الليل يعزف الناس بتاتا عن الكلام. حتى الكلاب تكفّ عن النباح. والأطفال الصغار يلتصقون بأجساد أمهاتهم ملفوفين في أردية معقودة، والشيوخ يتأرجحون في فرشهم المعلقة وأنظارهم شاخصة لليل. ليس هناك ما يقال الآن. ليس هناك ما يقال. الأسرار مغلقة داخل الأفواه بتأثير البرد. وبتأثير الظلمة. وكل ما نترجّاه لا يجيء في الليل. الأحلام تعطّلت، وليس ثمّة ذكريات . وما نفع الذكريات؟ فهنا الحاضر هو المهيمن، وهذا الموضع هو المكان الأكثر يقظة فوق البسيطة.

البرد يصعد إلى سطح الأرض، قادما من الكهوف، وينتشر فوق ساحة القرية، ويغطّي الغابة. يتملك الأشياء واحدا إثر الآخر.ويلج كلّ بيت مع الريح ومع الضوء القمري. ويتسرّب البرد في أجساد البشر المتمدّدين في الفرش المتأرجحة، يوتر العضلات، يفقد الشفاه حساسيّتها، ويشدّ على النّخاع . انسحبت الشمس والليل قاس. علينا أن نظل بلا حراك مدّة ساعات، لساعات نظل جامدين: العيون مفتّحة على اتساعها، ناظرة من بين شقوق خشبات الجدران إلى المشهد الذي يضيؤه القمر.

هنا لا نستطيع أن ننام ولا أن نغيب عن الوعي، هذا هو مركز اليقظة، في هذا الجزء من العالم الذي أشاحت عنه الآلهة وجوهها وتركته للبشر. في أماكن أخرى بعيدة عن هذا المكان، هناك الجرائم، والتجديف، والتكالب على المال، وسيطرة الأجانب في القصور البيضاء، هناك الشعوب المجوّعة والمهانة، في المدن الاسمنتيّة، هناك الهرج والانحطاط، هناك ذاك الذي يكذب، وذاك الذي يسرق، وذاك الذي يقتل، في مدن فالادوليد، وتيزيمين، وفي فيليب كاريو بويرتو، وفي شيتومال، وفي مدينة بويرتو خواريث، هناك الحياة الحيوانيّة الدميمة التي تتطاول على كرامة الصّلبان . هناك الحنث والتجديف، وكلّ هذا يتكرّر كلّ يوم، بيد أنّ العقاب لا يحلّ أبدًا، الجفاف، الذي هو غياب كلمة الماء . ولكنّ الماء يتدفّق في البلاد الأخرى سائبا بلا جدوى، في الخزانات وفي أحواض السباحة. في حين أنّ الصلبان هنا صمّ أمام الآبار، والكتب منسيّة. وكل الأحداث التي وقعت: إنتصار الجنرال برافو، الإستيلاء على مدينة شان سانتاكروز، وخيانة انجليز منطقة بيلين، وخيانة الجنرال ماي، كلّ هذا غير مدوّن في الذاكرة، ولكنّه يتجلى فوق الأرض، وفي ساحات المدن.

في وسط البلد الأفقي، في مركز المدينة المقدسة، وداخل كنيس نيت نوهوخ تاتيش، يوجد الوجه الذي بلا انفعال، الوجه الشامخ للجندي العجوز المسمى مرسالينو بوت. وجه بلون الأرض، له خطوط عميقة. ووجنات عريضة مع الفم ذي الأشداق المتهدّلة ،والأنف المقوّس الكبير. والعينين برموشهما الثقيلة ترسل نظرات بلاحقد ولكن بثقة هادئة ومتعالية يخفيها إلى حد ما وهن

الشيخوخة. والوجه لا يقول شيئا. إنّه يهيمن وسط البيت. في ضوء النهار الغارب، ونظرته البعيدة تتابع تحرّكات الرجال من حول دار الحرّاس، فهو الذي يقود خطاهم.
أيام وليال كثيرة تتباعد ببطء عن قلب الامبراطورية، عن الحرم المهجور لكنيس بالام نا، تتباعد عن ساحات القتال، وعن المقابر.وصراع الناس وتقاتلهم هنا ليس من أجل الحصول على بعض فدادين من الأرض، ولكن لإنقاذ الكلمة الحقيقيّة. الكلمة التي كنا قد سمعناها من قبل عندما كان الكاهن نوحوخ تاتيش يلقي أوامره لجنود كريزوب، وعندما كان الكاهن التاتابولان مفسّر الصليب، يملي رسالاته الأخيرة. كان وقتها ياوم بول إيتزا يدوّن ما يوحي به إليه خوان دو لاكروز من كلمات، وكان كلامه كلام الأرض كلها، والغابة بأكملها، وكان كلامه هو كلام الماء البارد الذي يتدفّق في الدياميس تحت الأرض. وكان كلامه هو كلام الحياة التي لا تنسى أبدا.
هكذا، أيها الأخوة المسيحيون، أوصيكم كلكم كبارا وصغارا، اذ يجب أن تعلموا أن هذا اليوم هو اليوم والسنة الذي سيهب فيه هنودي مرّة أخرى لمقاتلة البيض، كما قاتلوهم في الماضي، أوصيكم كلكم كبارًا وصغارا حتى تعلم كلّ المفارز التي تحت امرتي، فأنا أوصيهم أن يحفظوا ماسأقول في قلوبهم وفي أنفسهم، حتّى إذا ما سمعوا وشاهدوا اطلاقات بنادق البيض موجهة لهم لا يرهبونهم، إذ سوف لن يلحقهم أيّ اذى. إذ ها هو قد حلّ الآن اليوم، وجاءت الساعة التي على هنودي أن يقاتلوا فيها من جديد الجنس الأبيض...
الوجه القاسي واللطيف، والذي بلون الطين - لون الأرض المحروقة بفعل تسعين سنة من الشموس والحرائق، الوجه الذي براه المطر، وظهّره الجوع والعناء، الوجه الحقيقي الأكثر جمالا والأكثر هدوءا، إنّه يهيمن على مركز القرية. لم يعد يحرّض أبدا على الحرب. ولم تعد نظرته تشّع بالإنتقام. والآن ها قد صار منسيا، تفصله الغابة، بينما ينمو ظلّ الليل القريب الذي قد يمحو صورته إلى الأبد، بعيدًا عن عنف وعن أطماع غزاة المدن. ويمتدّ سلطان الظلّ على بلد الأشجار، وعلى حقول الذّرة واللّوبياء، وعلى بيوت الورق، وعلى الآبار. إنّه حاكم القرى الحقيقي، حاكم بيوت إيكسم ابن الطينيّة وبيوت سينار، وتوزيك، وإيكسكيشي المبنيّة بصفائح القصدير وبالآجر.الظلّ يهيمن على قصور تيهوسيكو، وأكام بالام، وزاسي الخربة. والرجال المسلّحون لم يعودوا يجوبون السهوب. وفوق الطريق المسفلتة التي تنحدر من الشمال إلى الجنوب، تمرّ الشاحنات سريعا وهي تهدر بمحركاتها. وعلى الدّروب المغبرّة تزحف الحيّات تاركة آثارها الشبيهة بآثار الدرّاجات فوق الرّمال. إنها تمضي لصيد الجرذان والضفادع في ضوء القمر.
بيد أنّه هنا، في مركز البلد المسطّح، لا توجد حركة. وجه الرجل العجوز يهيمن بإستمرار، بلا حراك وبلا كلام. ومن قبله، من عينيه ومن كلّ ملمح من ملامحه ينبثق الوعي، وتنبثق القوّة التي تنظّم هذه الأرض.
أجل، هنا يقع المكان الأكثر يقظة في الأرض، مكان الوعي الشامل. الوعي لا ينتظر. لا يتأمل نفسه. ولا يتطلّب شيئا.لا يتذكر الأيام ولا يحسب الليالي، ولايحفظ الساعات، ولا يسجّل المناقب، ولايرسل أحكاما. وكلّ ما يطلبه يطلبه هكذا بصمت، وبكبرياء. وما يطلبه ليس هو الإنتقام، ولا هو المال. فالوعي متوافق مع إرادة الآلهة، ولا يطلب سوى هذا: الخبز والماء.
العطش شديد، فوق الأرض، نهارًا وليلاً،عطش ييبّس الشفاه، ويجفّف الحلوق، ويدمي أطراف الأصابع، الحقول أيضا عطشى، الأرض متشقّقة، مصدّعة، تخترقها أثلام خاوية. وحول المدينة الأشجار ذات الجذوع النّحيلة صامدة، وداكنة في الهواء الثلجيّ. واللّيل شبيه بالزّجاج الحجري يلتمع ضوؤه الأسود، رحيبا وبلاماء. والريح تزفر ولكنّها لا تحمل غيوما ولا ضبابا. لا تحمل سوى برد السّهول الحجريّة اللاّسع. الهواء، والأرض، والسماء كلها عارية. في أماكن أخرى ربما هناك أنهار وبحيرات، ومواسير مفعمة بالمياه وبفقاقيع المياه. في أماكن أخرى هناك أحواض السّباحة الشّديدة الزّرقة، والمغاطس الدّافئة، والأحواض الشفّافة التي تفور في قصور أصحاب المصارف، وتجّار ورق السيزال. هناك المروج الناعمة لقطعان الثيران، وهناك الينابيع، وعيون الماء. في أماكن أخرى، وعلى طاولة ما هناك كأس ماء،

نستطيع شربه بيسر وملأه بإستمرار.
بيد أن الوجه القاسي والنّاعم للرّجل العجوز يهيمن هنا من وسط الغابة. إنما هنا يقع مكان ولادة دورة المياه.
هنا، بفضل صلاة الرجل العجوز في مركز الغابة.
في هذا المكان، لا يعرف الماء الولادة اليسيرة. إنّه ينبثق بعد عذاب، مثل الحياة التي نصلّي لها مدّة أشهر طويلة، نترجّاها، نرغبها، ونتأمّلها، ونناجيها بأرواحنا وبأجسادنا ليلا نهارا.
داخل الليل الوجه العجوز جامد. ولكن وبلا توقّف تنبثق منه الكلمة. الكلمة القديمة التي تقود أعمال البشر، وتقود حياة الأرض. ربمّا لم يعد لنظرته الآن ذاك الحقد، بل رأفة كبيرة لأنّه صار يرى التاريخ من بدئه حتى نهايته. وبصره يرى عبر سجف الليل ما يحدث في الناحية الأخرى من الغابة، يرى القرى التي تلتهب، والمزارع المخرّبة، والأطفال الميتين، والأفق الذي تغطّيه الأدخنة الحمراء. بصره يخترق الليل البارد، ويرى كلّ شيء يذوي. إنّ صدى كلمة المدحورين يترجّع أعلى من كلمة الغزاة. فهو يمرقّ فوق أوراق الأشجار مثل الرّيح. يتحرّك في شقوق الأرض، ويكدّر صمت الآبار العميقة.
الصوت الشاكي ما يزال يتكلم في الظّلمة . يتكلم عن الحرب التي لا يمكن أن تتوقّف، بما أن الماء غير متاح للبشر، ولكنه ينهمر من السماء في الوقت الذي يتدفق فيه الدم من القلب ويغوص في الأرض. ولكنّ الأرض باردة اليوم، ضاغطة من حول قرية الحرس. وجه مارسيلينو بوت صلب كالحجارة، وتجعّداته غائرة، وبشرته ساخنة بالنهار وباردة بالليل. مرسيلينو بوت، إنّه آخر سدنة الصليب، والجنديّ الأخير لمعركة لم تنته بعد. وهو لا ينام، إنه الرجل الأكثر تنبها في العالم، إنه حارس أرض السّهوب. وهو المطّلع على الغيب. والسّاهر على الذّرة، وعلى الآبار، والأشجار، وهو الذي يرصد الغيم اللامرئيّ الذي لابد أن يأتي، وهو الذي يصغي إلى كلمة الصليب بيدرو باسكوال باريرا الأخيرة، وهو الذي يرى من وسط بيته، الطرقات التي تقود إلى جهات الكون الأربعة.
إنما هنا داخل الليل. يعطي الوجه أوامره في الفضاء ليس بالقوّة، ولا بالعلم، وإنما وببساطة بالنظرة. ونحن لا نستطيع أن ننسى، لأن التاريخ متواصل لم ينقطع. وفي القرية، للنساء وللرّجال تنفّس متناغم، والأشجار والنّباتات تنمو بإيقاع واحد. الأيدي تقوم بنفس الحركات، والشفاه تتلفظ بالكلمات نفسها. أجل لم يتوقف أيّ شيء. والماضي شيء لا وجود له، فقط تجد البشر يشيخون ثم يموتون، والكلمة المهموسة تنزلق من جسد إلى آخر.
الوجه منغلق وهادئ. وسلطانه قويّ لدرجة أن الكلمات الأجنبية لا تقدر على المجيء. تظل حيث هي صخب، تعجّب، نداءات ناشزة وبلا جدوى .والأجانب تعدادهم بالملايين. تراهم يشعلون أضواءهم، ومحركاتهم الميكانيكية تهدر؛ وهم يشربون الماء بيسر، ويأكلون خبزهم بلا اشتهاء. سفالتهم تنمو بسرعة، وأموالهم تتحرك: تشتري وتبيع وتشتري بلا توقف. في بلدانهم المليئة بالعنف لم يعد للآلهة وجود، وهي لا تظهر أبدا. كيف تريدها أن تأتي، والسماء مفصولة عن الأرض بالسقوف وبالجدران.
في هذا المكان السماء شاسعة إلى درجة تبدو كما لو لم تعد هناك أرض. فوق البلد المسطح السماء منتصبة، سوداء، عميقة. النجمات الباردة تلتمع بوميض جامد، والقمر مكتمل. وفوق الغابة ضوء الليل جميل وقصيّ، وفي ساحة القرية ظلال البيوت شديدة الدّكنة. قد تكون هناك بعض الحيّات تعبر المسارب، والخفافيش اللاّمرئيّة تصيح وهي تطير حول الآبار. الليل كثيف وبارد، كما لو كنا على قمة جبل عال.
الجنود لا ينامون، لا ينامون أبدا. عندما يطلع النهار يذهبون للعمل في مزارع الذّرة. وعندما يجنّ الليل يذهبون إلى الدار الكبيرة، ويتأملون نيران الشموع التي تشتعل أمام الصليب. أو يتطلعون إلى الليل وهم ممدّدون في فرشهم المأرجحة وأنفاسهم تتردد بيسر. والآن ها الأطفال ملتصقون بصدور النساء. والنيران مطفأة. وفي وقت متأخرمن الليل، عندما يبدأ القمر بالنزول نحو خط الأشجار، ربّما في ذلك الحين يغلق الناس جفونهم. ولكن الرجل العجوز يظل وحيدًا. نظره لا يكفّ عن الإنبثاق من وجهه، ساهرًا على المدينة.
أمام بوّابة دار الصلبان، يقف الحارسان متكئين على

عصيهما. لا ينبسان بكلمة. لقد جاءا من القرى الأخرى للقيام بالحراسة. العناء، والبرد والجفاف موجع. ولكن نظرة الرجل العجوز المتوحّد متمازجة باللّيل، وبالبرد وبضوء الكواكب الجامد.

ليس ثمة بشر حول بيت الصلبان.وهنا، فوق هذا القفر تولد النظرة التي تراقب الأرض، والآبار، والأشجار. والحرب لا يمكن أن تنتهي لأنّ الأجانب غزوا الامبراطورية. لو أخفض الرّجل العجوز نظرته، وأنزل الحارسان عصيهما أمام باب الكنيس، ولو يستسلم الرجال والنساء للنعاس، ربما وقتها تقفر السماء وإلى الابد من الغيوم، وتحترق الذّرة فوق الأرض الجافة، وقد لا تعود وإلى الأبد الشمس التي انطفأت في المغرب للطلوع مرّة أخرى من المشرق. فهذا هو المكان الأكثر يقظة على وجه البسيطة، إنه المركز الذي يقوم على الحراسة، حتى يتسنّى للمياه أن تأتي: تولد في السماء فوق البحر، وتجيء وسط الريح، فوق دربها وتتدفق في الخزانات، وتتسرّب إلى أعماق الأرض عبر التشققات، إنها المياه، إنّها الحريّة. وصوت الكاهن خوان دو لاكروز مايزال يتلو:

إذن اعلموا يا أبنائي، هذه تعاليمي على الأرض، اذ يجب أن تعلموا، ياشعب القرى المصطفى إنه اليوم هو اليوم الذي حدّده الرب لأخاطبكم فيه، يامخلوقات الأرض وأقول لكم، ياشعب القرى المحبوب أني ذهبت أمام الرب حتى أستسمحه الكلام إليكم من جديد، ذلك أنه محرّم علي مخاطبتكم، ولكن ها انا أفعل ذلك لأني أشفق عليكم. يا أبنائي، ولأني خلقتكم، وأنقذتكم، واهدرت دمي الثمين لأجلكم ...

ألا ترون كيف أني مسمّر على الصّليب المقدّس جدًا، تحملني ملائكة وسيرافيمات لا عدّلها ؟ وأيضا ها أنا أغفر لكم يا أبنائي مخالفتكم لتعاليمي. لأنه أنا الذي خلق مسيحيي القرى، ولأني أذهب في كلّ آونة حتّى أصل إلى الربّ، إلهي في مملكة السماء، تحيطني آلاف الملائكة والسيرافيمات لأطلب منه أن يمنحكم رضاه ونعمه، ذلك أن الرب إلهي قال لي أيّها الأبناء إنّ الغلبة لن تكون أبدا للأعداء، وأن الصلبان وحدها هي المنتصرة، ولأجل هذا يارفقائي الأعزّاء، لن أترككم مطلقا للأعداء.

الجفاف متطاول فوق الأرض المنبسطة وفوق الأحجار الصّلبة، وفوق الكاهن مرسلينويوت وفوق آلاف الأشجار المحترقة. ولكن الماء يجب أن يأتي، الحريّة يجب أن تأتي، الماء دم الآلهة، حتى يرتوي الأطفال والنساء، حتى ترتوي جذور شجرة السايبا وحتى يرتوي شعب الحيوانات والبشر. في مياه السماء نلقى المرأة والرّجل متحدين، في الماء تلتقي السماء مع الأرض. وفوق الحصيرة الكاهن آه بو مقعيٌ على ركبتيه يخصّب العذراء إيكسكي.

ولكن الكلمات تأتي بعد وقت يطول . وصمت الليل يهيمن على البلد المسطح، والسماء السوداء ممالك خاوية . لابدّ من أن تتلى كلمات كثيرة، وصلوات كثيرة، لتحفظ الحياة على الأرض. وعلى النّظرة ألاّ تهن وألا تتوقّف عن الإنبثاق من الرّجل العجوز، المنعزل في وسط بيته . يجب ألا يتوقّفَ صمغ الكوبال عن الإحتراق في الكنيس في مواجهة الصليب العملاق الملتف برداء أبيض.

إنها ليست دروب الغبارة هي التي تقود إلى الصّليب، بل هي طريق النظرة، وذاكرة الكلمات التي كان قد ترجّع صداها ذات يوم فوق الإمبراطورية، الكلمات الملتهبة التي جعلت الرجال يهبّون في القرى في مواجهةّ جيش ومدافع الأجانب. والكاهن ياوم بول إيتزا المفسر مايزال يدوّن كلام الكاهن خوان سانتا كروز في مدينة شان سانتاكروز:

وهكذا إذن أيها المسيحيون الأعزّاء، يا أبناء القرى، احفظوا في قلوبكم وصاياي، لأني أنا نفسي يا أطفالي، لا أستطيع أن أتوقّف، فأنا دائما ماض على الدّرب. حلقي وبطني ناشفان بفعل عطش لا يروى، ذلك أني دائما على مسير عبر أرض اليوكاتان للدفاع عنكم ...

لم تخب الكلمات، إنها تطنّ في القفر بلا توقّف، تطنّ فوق الغابة الداكنة وفوق حقول الذّرة، وفوق فوّهات الآبار. وفي الليل تومض بلا ضجيج في قلب السماء السوداء، إنها تضيء الأرض ببصيصها الشاحب الغريب والآتي من الأقاصي.الكلمات هي أيضا بشر يهربون عبر السباسب، يغلقون على أنفسهم أبوابا من عوسج، يقسّمون الدروب البريّة، يشعلون النيران في بقايا

حصادهم. وعندما لا يبقى هناك شيء، سوى تلك الخرائب وتلك القبور، حينئذ تدلف الكلمات داخل الوجوه، وتنغلق عليها الشفاه. الكلمات تلج داخل جذوع الشجر، واللحي الصلب ينغلق فوق جروحها. الكلمات تؤوب إلى الآبار التي كانت قد صدرت منها، تؤوب إلى آخر ملاجئ الماء. في قلب الأجواء، بعيدا وراء الأفق تختبئ الكلمات ولا أحد يستطيع أن يسمعها. ولكن النظرات وحدها ما تزال تتكلم. النظرات ثابتة قويّة وهي لا تغادر الأماكن التي ولد فيها البشر. النظرات لم تعد تعرف الحقد، ولا الإنتقام. إنها ملتفتة نحو ينبوع الماء، نحو المستقبل.

ونفر المعتزلة في حالة صلاة، المعتزلة متوحّدون، ولكن ليس من أجل التخفّي ولا للدفاع عن أنفسهم، ولكن للوصول إلى حالة الصّفاء. هناك بعيداً؛ في مدن التجّار، الناس وهنون، شرسون، عيونهم تلتمع من شدة الطّمع. ولكن ليس لأجلهم تشرق الشمس كلّ يوم، فالضوء والظلّ، الماء والرياح لا تجيء لأجلهم.

لم يكن المعتزلة هم الذين هربوا. لقد ظلّوا في أماكنهم، مثل الأشجار المشدودة من جذورها إلى الأرض الصّلبة، بينما ظل الأجانب من حواليهم مشتتين ومدفوعين مع التيار.

لم يغلق المعتزلة أعينهم. لقد حافظوا على نظرتهم حيّة، بينما نام الأجانب من حواليهم. والآن وقد انتهت الحرب. أين هم المنهزمون؟ أولئك الرجال الذين يشبهون الأرض، الرجال الذين هم كالأشجار، الرّجال ذوي البشرة التي بلون الأرض، والنساء ذوات البشرة التي بلون الذّرة، أولئك الذين يعيشون فقط على الخبز والماء . لا، لم يهزموا أبدا.وهم لا يطمحون في الإثراء ولا في الإستيلاء على الأراضي الأجنبية. وهم لا يبغون شيئا آخر غير استتباب نظام العالم الذي يسكنون، هكذا هم بصلابة يبحثون عبر القوّة الوحيدة للنّظرة وللكلمة. لقد رأى المعتزلة الفراغ وهو يوغل في بلدهم، وشاهدوا الليل يأتي، وتعرّفوا على الصمت. قوّة نظرتهم مسكتهم في هذا المكان بينما العالم من حولهم ضعيف وقاتل. وليس الزمان هو الذي يفصل بين الاشياء، بل الأشجار، والبحر.

هنا مكان الانتصار، إنتصار الحقيقة الهادئ والدائم. لم تعد هناك كلمات ولا أفكار، لم تعد هناك آلهة ولا شرائع.

هناك كلّ تلك الحركات التي للأيدي، حركات الجسد، وتلك النظرة. كلّ نهار يضيء نور الشمس حقول الذّرة، سقوف الأوراق ودروب الغبار. وكلّ ليلة يصعد البرد من فوّهات الآبار ويجعل الأحجار تطقّ. لا صلاة أخرى. إذن من الممكن أن تظهر الغيوم في الناحية الأخرى من الأفق، وتنزلق ببطء، منتفخة بالماء، نحو كل الوجوه التي تترجاها.

نفر المعتزلة لايزالون يصغون إلى الكلمات، إنّها تتجاوب في السّراديب المحفورة تحت الأرض، لم تعد الآن كلمات الحقد بل هناك فقط كلمات الحريّة لأولئك الذين لم يهزموا أبدا:

ثمّة أمر آخر، يجب أن أبوح به إليكم يا أعزّائي المسيحيين، يا أهل القرى بإمكانكم رؤيتي كما أنا، لست سوىً ظل شجرة، بيد أنكم تستطيعون كلكم أن تروني، جميعكم صغارا، وكبارا، وكلّ أولئك الذين يدّعون أنّهم كبار، ذلك أن الربّ لم يضعني في صفّ الأغنياء، ولأن الرب لم يضعني إلى جانب الكرماء، ولا إلى جانب القوّاد. ولأن الربّ لم يضعني في صفّ الذين يعتبرون أن لهم مالا كثيرا، ولا في صفّ الذين يعتبرون أنفسهم أصحاب كرامة وأقوياء، ولكنّه وضعني في صفّ الفقراء، والبائسين، لأني فقير، ولأني ذاك الذي يشفق عليه الربّ، وهو يحبّني ذلك أنّ ارادة الرب تنصّ على أن من يمنحني شيئا سوف يرى أملاكه تنمو... هل هناك ربّ آخر، قولوا، ذلك أنني سيّد السماء والأرض.

حينئذ قد ينجلي الظلام ، ويولد النّور ثانية بهدوء. برد الليل يؤوب داخل الأرض، والظّلال تمتدّ فوق الأرض المغبّرة. النّظرة الثّابتة التي تخترق الفضاء، وتخترق الزّمن، النّظرة الشبيهة بإشراق الكواكب، تتّحد بالنّور الجميل. وقدّام بيت الصّلبان يلقي الحارسان المتعبان عصيّهما، ويبحثان عن ملاذ للنوم. لم يحدث شيء، لا شيء. لا غيوم في السماء الصّافية. والشمس ترتفع فوق الأشجار التي بلا حراك. ترتفع بلا صخب إلى عنان السّماء. وفي الساحة التي ما تزال باردة، تخطو النساء نحو البئر.

مدن ونصوص

كيف أصف صحراء موريتانيا؟

خليل النعيمي*

أجمل الكلمات نكتبها على أوراق من غبار.

وأي غبار يملأ الأرض نورا سوى الرمل؟

لماذا تلوث الصحراء حمارها بالأبيض، وتلونه بنقط خضر كشامة «نجد» من يفهم الأرض غير أهلها؟!.

كانت الدنيا عصرا عندما خرجنا لأول مرة من «دشرة» نواكشوط. كان ضباب الصحراء المليء رملاً يعطي الأفق لونا فضيا غامضا، ولأول مرة، اكتشف غموض الفضي وبهاتته.

بين «عرفات» و«سيزيم» يمتد الطريق الصحراوي حتى المحيط، وفي أطراف «سيزيم» يمتلئ الفضاء ببيوت التنك والرقيع، بأغنام ورجال من خشب، بقشور وبقع ملح رطب، ببقايا كائنات تكاد أن تتعفن قبل أن تموت. قبل أن تموت واقفة فوق الرمل.

أسباخ الملح التاريخي القديم هي التي تملأ العين أولا، الملح الذي أعطى الصحراء حياتها وأساطيرها: ملح القوافل التي امتلأت بالكلام.

أيها الرمل من رآك؟ أردد على حافة «صحراء موريتانيا»! الصحراء التي أصبحت، فجأة، بحرا، أشم رائحة الماء المنهك وهو يتمدد متسايلا فوق الرمل. الشمس تنظره من وراء حجاب. لكأنها أحاطت نفسها، قصدا، بغمامها الفضي الذي استعارته، للتو، من الرمل!

من يقهر الشمس سواه؟ سوى حجاب الرمل الذي اغار على الكون. بفعله تصغر الشمس وتشحب. تبدو مخذولة مثل بصلة يبست قشورها، وتصير العين تكابسها بلا غمض. شمس صفيراء، تكاد أن تموت، مثل امرأة خلصت من شغفها، للتو. وكأنها اصفرت خجلا، تغرب الشمس وحيدة في البعيد. تغرب دون أن يكترث بها: البحر والصحراء. ولم ترهما يكترثان، وهما يعرفان أنها ستشرق عليهما غدا عند الفجر، وما عليها إلا الانتظار، وسينتظرانها.

من هنا، ولابد، من أمواج البحر ومن عواصف الرمل المتكررة، ولدت «أسطورة» الانتظار الذي لا يبلى! أسطورة الانتظار الذي يتجدد كل يوم!

إلى ضفاف المحيط يأخذني «يحفوظ» سائق الجيب الصحراوي الأدهم، نترجل بهدوء مثل «التبريزي» وتابعه «قفة». واصير أتململ. لكأن الروائح تنفذ بين جلدي والثياب، روائح الزنخ العتيقة: زنخ الأسماك المجففة بالشمس والمدهونة بالرمل، اسماك غدت مثل الجلود المطرقعة، بعدما كانت تسبح كالشياطين.

في منتصف بيوت «الحواتة»، وفي بحر روائحهم، أقف مأخوذا، مراكبهم الخشبية المهترئة مرمية على الأرض، بلا مبالاة، ونساؤهم (أو ما يمكن أن يسمى هكذا) تطبخ الماء على نار من «خشب البلاستيك»! عجبا! لكأن الحياة تحتمل كل شيء: تحتمل حتى ما لا يمكن احتماله.

ماذا أرى؟ كائنات من رمل ومن غبار! «عبء الوجود» يتجلى في هيئاتهم المتسمة بالسكون. سكون وهم غدا، من شدته، مرئيا! أمام أكواخهم الخشبية المطلية بالرمل، تحسهم يتعلقون، يتعلقون بخيوط من الشتت والخوف: ماذا سنأكل غدا؟

مع غياب الشمس، تعود مراكب الحواتين الضالة الى الشاطئ، تعود متباطئة، مثل جمال انتهت من رعيها، للتو، مراكب سود تطفو على الماء مثل رقع القشير، تطفو مقتربة منا (من الرمل بالاحرى). لكأن الشمس التي اغربت أمرتها بالعودة إليه، على

---

* روائي وجراح مقيم في باريس.

الفور. في طفوها البطيء تساعدها أمواج البحر التي لا تكف عن التقرب والملاحسة. لكأن عقدا سريا يربط الرمل بالبحر! اية بلادة تدفع الكائن الى التباهي على الكون، إذن؟ على كونه المجبول من ماء وطين! بهذه السذاجة العميقة ملأت أمواج الحواتين البسطاء نفسي وهم يرمون بحمية على الرمل أكوام أسماكهم التي لم تزل حية.

كان منطقيا (وليس للتاريخ منطق) أن يعبر الإسلام بواديه الشاسع الى المحيط، وأن يتشبث أهل هذه الصحراء التي تحرقني الآن، به، وكان منطقيا، أيضا (أكاد أخجل من ترديد هذه الكلمة البليدة، لكنها الوحيدة التي تعبر، في هذه اللحظة، عن أحاسيسي) أن يرده المحيط عن العبور إلى «العالم الآخر»! «عالم ما بعد المحيط» الغارق في المجهول، ولم تكن «بحر الظلمات» إلا ذريعة للنجاة من غرق «محتمل» في الماء!

صحارى وشموس، سبخ وكثبان. ريح ورذاذ. كائنات تتحرك باستمرار وبلا صوت. رجال زرق وسود، وحمى من خشب ومن أسانيد. أكواخ من تراب يابس ومن حشيش. أكواخ مرمية على الشاطئ، مملوءة ببشر تكوخ حتى ماع! بشر من زبد وقشور. أية لغة تتكلمها الطبيعة هذا النهار؟ وكيف يسكن الريح هذا الخلاء؟ كيف أصف صحراء موريتانيا؟ كيف ألم ببحر الرمال السماوية؟

الصحارى مدن. مدن عماراتها الكثبان، وشوارعها الوديان، ملكتها الشمس، وسيدها القمر، رقباؤها النسور، وقادتها الأسود. حكماؤها الثعالب، ونساؤها الغزلان، تجوبها الريح بلاتمييز، ويصعقها الضوء بلارحمة. سكانها شتى ومؤتلفون. يجمعهم «حب البقاء»، ويفرقهم الجوع، تكفيهم اللقمة، ويسعدهم الشبع، متساوون تحت وطأة الشمس، وعواصف الرمل. لا يفرق النوء بينهم، ولا يتواطأ مع أحد منهم، لا يقتلون عبثا، ولا يقتلون، حتى الأشجار تتمتع فيها بحق الحياة، لا فرق فيها بين حي وآخر إلا في مقاومته للهلاك.

هنا أكتشف أن «المطلق» ليس سوى أكذوبة. أكذوبة روجها الذين متعتهم الحياة بما حرمت هؤلاء منه! شيء واحد سأقتنع به: إرادة الحياة. فلكي يحيا الكائن عليه أن يتجاوز حتى طاقته على التحمل! فإذا كانت «إرادة المعرفة» ليست شيئا أساسيا في هذا الغبار المضيء، فان إرادة الحياة، على العكس منها، هي المحرك الأساسي لكل شيء. لكل هؤلاء البشر الواقفين تحت وطأة الشمس بلا امتعاض! لا يشربون لأنهم جبلوا على الظمأ، ولا يأكلون لأنهم جياع باستمرار! لا يلبسون لأنهم شبه عراة. ولا يسكنون سوى الريح والصديد: صديد الأسماك المجففة بالرمل والشمس.

صرت أعرف أن المحيط قريب، من زنخ التجفيف ومن هبوباته، وأعرف أن الكائن ليس شيئا آخر سوى قشرة من طين! قشرة تكفيها النسمة لتطير، واللقمة لتحيا، ولا ترويها بحور الدنيا المالحة، كلها، أعرف، وأرى، ولا أقول شيئا. وأي شيء يمكن أن يقال في هذا الصديد الممتزج بالرمل؟ هنا تحس أن «السلطة» أمام قسوة الطبيعة «لا قسوة لها» ! وأنها أمام «الوجود» المعفر بالرمل بلا وجود!

هنا تحس أن الأمور هي، في الحقيقة، في يد الريح، يكفي أن تهب عواصف الرمل لتسكن المخلوقات، وأن ترقى الشمس قبة الكون ليخلو الفضاء، ويسود الصمت!

لا شيء يولد كبيرا يقول صديقي الموريتاني، معلقا! على أي شيء كان يعلق؟ وما همني طالما أن القول لا يتطلب برهانا، وليس له بالضرورة معيار. كل القواعد، هنا، تبدو مهترئة وسخيفة، بما فيها هذه، من يستطيع أن يعقل عالما غير معقول؟ أن يعقل عالما كهذا غير الشمس؟ غير هذه الشمس التي لا تبخل بضوئها اللاهب على شيء! حتى حبات الرمل تغلي وهي تلطأ تحت أقدام العابرين!

في «البيدونفيل» (مدن الصفيح، حسب الترجمة العربية الخاطئة، ومعناها، في الحقيقة، المدن الكاذبة، أو المدن المزيفة. المدن التي هي حثالة المدن) في هذه المدن الصحراوية المحيطة بالمدينة الأم: «نواكشوط» (التي، هي الأخرى، بيدون فيل، بالنسبة لمدن العالم) ألتقي بعيون صامتة، وبأفواه مغلقة. ألتقي بأجساد هامدة بلا رغبات، بأزوال لا أرواح لها.

بكيانات بلا كيان! أين تختفي رغبات هذه الكائنات؟ ومن أين لها بصمت مخيف، كهذا؟ أيكفي أن يملأ الرمل الأفق ليتحقق الإخفاق؟ وهو ما صار يملؤني بالتعاسة والأمل. أمل أن يدرك هؤلاء أن الحياة، بما فيها هذه التي لا أمل فيها، يمكن أن تنفتح، في أية لحظة، على المجهول، وما على الكائن، في هذه الحال، إلا أن يسترد من مخالب القدر الطاقة التي اختلسها منه: طاقة التمرد على وضعه! أم تريدونني أن أوئد نفسي في رمل يأسي؟

غريبا، أقف بين كتل البشر، في مواجهة المحيط. لا تغسلني

الماء، ولا يردني الرمل إلى الحظيرة، أحسني متطفلا بلا حياء، البؤس، هو الآخر، له صبوة وحميمية، له قدسية لا تخترقها العيون المرعوبة مثل عيوني: عيون الكائن البائس الذي يعتقد نفسه بلا عيوب.

غريبا، أحسني بلا صروح ولا وفادات. أستحي من «نعمة المعرفة» التي لا أكاد أملكها، وأخجل من رقة الجسد! في مواجهة هذا الخليط المرعب من البؤس، أحسني ظالما!: تجمعت فيَّ ظلمات الدنيا، كلها، وظلمها.

هنا تحس نفسك عاريا بلا حماء. البؤس المتوحش لا يدع لك مجالا لتنظير مآسيك، ولا لتبريرها، أي وقاء يمكن أن يقي الكائن من الإنهيار؟ وكيف لا يتحمل المرء مسؤولية حياة يحياها، حتى وإن لم يكن يدير شؤونها!

عجبا! لهذا الشعور المتولد عندي: شعور البهمة والاختلاط! كيف أميز بين الكائنات الحية، وبين أسماكها الميتة؟ بين هذه الجلود الملوحة بالشمس، المطلية بالزنخ، وبين قشور هذه الأسماك المرمية بين أكوام الرمال؟ أي فرق بين كلب جائع، وبين رجل ضاو بالقرب منه؟ ما جدوى قدرات العالم، كلها، إن لم تتمتع بها الكائنات، على اختلاف طقوسها؟

واقفاً، بإندهال، كنت أريد أن أمسك بخناق نفسي. أن أركلها حتى تطير من الألم، حتى تفهم ما عجزت عن فهمه، دائما. كنت أريد أن أركبها، كما تركب الأسماك الميتة ظهور الرجال. صرت أحس، أحس أنني «تأخرت» كثيرا في حياتي! وأنه لا جدوى من «تقدم» مقتصر عليَّ وحدي. أيكون الاحساس، لا المعرفة، هو أصل الوجود الواعي، إذن؟ ألهذا ترانا نحس من نحب، ولا نحس غيره؟ أيكون لعودتي إلى مساطب الحواتين، للمرة الثالثة، خلال يومين بعد آخر، أبعد مما أرى: بعد الإلتزام المطلق «بالآخرين»! الآخرون الذين تحملوا البؤس عنا! ولكن، لم على الكائن أن يكون بائسا، ورميا؟

تغيب الشمس للمرة الثالثة في موريتانيا، تغيب على كثبان الأوساخ المحيطة بالمحيط، كثبان الملح العتيق المخلوط بالرماد. كثبان الناس المرتمين بلا فواصل على الأرض. أية خارقة تدفع الكائن لكي يكون حجرا؟ حجر بائس، لا حجر عثرة مجيد!

في تلك الظلمة البادئة، كنت أتملى الناس حولي وأرتعد: لا صلة ولا تواصل بيننا! أتفرق الظروف الناس الى هذا الحد؟ إلى حد البله واللامبالاة! حد الإختلاف الذي لا تآلف بعده.

ومع ذلك، أحاول أن أفهم، أن أفهم ما لست بحاجة إلى فهمه: ماذا ينتظر هؤلاء البشر من التراب؟ ولم ينظرون إليه بمثل هذه المحيرة، وكأنهم «يضربون به الرمل»!

ومن أنا لأفهم شأنا جليلا كهذا: شأن حياة خالطت العبث منذ قرون!

أسمع هدير البحر، وحدي (وكأن الصيادين بلا أسماع)! وأرى، مذهولا، أمواجه تتجول في الفضاء حولي (وهم يركبونها كالحمار). بها أتمتع، ومنها يعيشون. تلك هي نقطة الافتراق بيننا: علاقتهم بها حيوية، ولا يتعدى ارتباطي بها حدود اللحظة والتحديق. حدود أريدها أن تكون أزلية. لكن البحر كالرمل لا يستقر على حال! أي سحر يسوقني، هذا المساء، إلى المجهول، إذن؟ (مجهول ذات غدت من كثرة البوح مرئية!)

ماذا أفعل، غير أن أدير للشمس ظهري! الشمس التي غرقت، الآن، في الرمال. أديره لها، لأرى القمر. القمر الذي بدأ بزوغه، للتو، وأصير أردد، بلوعة، أغنيتي القديمة: «يطلع القمر، ويغيب، ويغيب، ويطلع»!

غير مستقر أنا، هذا المساء (أو هكذا أحسني)! ومن يمكن له أن يستقر في عالم من ضباب؟ ولأن الرمل سيد الفضاء فان كل شيء يبدو مهترئا، أو على وشك الاهتراء، أنهكه الرمل منذ أول وجوده، كل شيء من الحجر إلى الكائنات. وهو ما سيملؤني خيفة وسيلانا. أحسني أتقطع كالماء، وأنذر كالرمل (وليس هذا مجازا). أحسني أحلق فوق نفسي، وأنا غارق فيها، شعور بالجنون اللامرئي يجتاحني، وأستسلم له بارادتي.

تحت لفائف الضوء والحرير، تحسهن عاريات، نساء موريتانيا اللدنات. يتسايلن وهن يمشين. وكأنهن بلا عظام! أية متعة تخبئها هذه الرقة؟ وكيف نحت الرمل جسومهن؟ من غرس في وجوههن الحيية تلك العيون التي لا تهاب؟ لا الشمس تخيفهن، ولا الضوء يعيقهن عن الارتياب، يقتربن بلا وجل، ويبتعدن بلا غياب!

في اليوم الثالث، تحت ضوء الشمس الباهر، نخترق «دشرة نواكشوط» ذاهبين الى الصحراء. إلى «صحراء الصحراء» بالأحرى! نمر بالدور الواطئة الحائلة اللون، المحاصرة، فورا، بالرمل وبالغبار. لكأن «دشرة نواكشوط» سفينة عائمة فوق الرمال التي لا تكف عن مهاجمتها بأمواجها الطائرة.

على الرمل «المدجن» نطير، تصحبنا بأغانيها الرائعة «لبابة»، ذات الشفتين الجمليتين (من الجمل)، والوجه

السفيني، ولأننا في جيب صحراوي هائل، تلعننا منذ أن نمر بقربها المرأة القعود! امرأة جاثمة في الخراب، تذري الرمال بيديها دون أن يبقي فيهما شيء سوى الريح! وأحس بلعنتها تخترق هيكل الجيب الياباني لتصب فوق رؤوسنا: لعنة الساكن للمتحرك، والقاعد للماشي، والراجل للراكب، لعنة من لا يملك شيئا، لمن يملك كل شيء!

على بعد خطوات من «دشرة نواكشوط»، ندخل الكثبان «هل خرجنا منها؟) كثبان الرمال الهائلة الحجم، المتكومة، بأبهة، فوق الأرض، جبال من الرمل، ولا شيء آخر غيرها، سوى الضوء، سوى لهب الضوء العاصف بسكون! سوى شجيرات بائسة تقاوم الاختناق، بصمت!

شمس قاسية، وسكون مطلق، لا ريح، لا هزاز، ولا خفاق، الشمس تعلن ساعة الظهر المخيفة، وأنا سعيد بذلك، سعيد لأن شمس الطفولة تعود. شمس «الجزيرة» الحمراء، التي تقشط القير من الجنزير.

صديقي، ودليلي، «عبدالرحمن» يقود بهدوء، ينظر جانبيا الى ما أكتب، وكأنه يريدني أن أكتب المزيد. يصمت الطريق، كله، لكأن الشمس التي سيطرت على الكون، سحبت منه «حاسة الكلام»! الكلمة الوحيدة التي كان يرددها عندما يراني أغلق دفتري: أنظر! أترى الصحراء! يقولها، صامتا، مشيرا الى الجهات، كلها، دون أن يخطئ المرام، لكأنه يتمنى أن يضيف احساسه إلى أحاسيسي ليكتمل المقام. ولكن أية أحاسيس مشتتة يمكن لها أن تحيط بهذا الكون الأحمر الصاهد، غير الصمت؟ غير صمت أشد رهبة من صمته: صمت الإله الذي خلق الرمل من الماء.

قرونا أعود إلى الوراء! منذ متى كنت طفلا في «صحرائي»؟ وهل ثمة صحراء كهذه! من يذكر ذلك غيري؟ أي جدوى من حياة لا تتقاسمها الذكريات؟ أنا الوحيد الذي يعرف معنى الرمل وبهجته؟ أي ضير في أن يعرف كثيرون غيري معانيه الأخرى، وبهجاته التي لا تحصى!

طائرا في الضوء، كنت أبحث، بشوق، عن قيصوم «بادية الشام»، وعن شيحها. أبحث عن أشجارها الواجفة فوق تلال الرمل، هناك، هنا، جذوع «الشجائر» اللينة تتلوى مغروسة في الرمل! فكأنها تصر على تسكينه، متضرعة إليه لئلا يذهب بعيدا عنها، لكن هذه الكثبان العظمى ستطير، ستطير مستعيرة أجنحة الريح. وستطمرها، كما طمرت أخواتها من قبل.

أي سوء في ذلك؟ لم نحاول أن نخضع الطبيعة لأهوائنا! وأية طاقة لشجيرات بائسة في مواجهة كثيب هاجم من الرمل؟

نعبر «وادي الناقة» سريعا، لا تثيرني مناظر واحته الصغيرة الخاتلة تحت جبال الرمل. أشجار هادئة في واد محفوف بالمخاطر. واد صنعه الرمل الماكر ليطير فوقه كالجراد الهاجم على زرع داشر، أبحث بعيوني الداخلية عن أشجار أخرى. أشجار معزولة في برية بلا ربوع. لا أحب التجمعات، حتى ولو كانت خضرا. ماذا بقي لي، إذن، غير أن أرقى الى الشمس؟ إلى عينها اللاهبة، لأتبخر مثل ذراري الماء المتفولة في الصحراء.

أشجار «التيتارك»، ذات الأغصان المتجمعة حول جذع قصير، هي، وحدها، التي تعلو الرمل باطمئنان، تعلوه بقليل، لكنه «قليل» كبير. من غيرها يجرؤ على أن «يرفع رأسه»، مهفهفا، في بحر متلاطم من الرمل.

أما أشجار «أم ركبة» القزمة، فإنها تستسلم للكثبان، منبطحة تحتها «مثل وردة تستسلم لحشرة تمصها». وما أن تغير الرمال مقامها، حتى تظهر متقاومة من انزلاقها الآسر، فارجة أغصانها، من جديد، بعد التمام عابر!

أي تواطؤ حيوي يجمع عناصر الطبيعة، ويعطي لهذا الوجود مغزاه؟

نسير واقفين! نقطع مئات الكيلومترات، ونحن في مكاننا، الشمس والرمل لا يتغيران (وهما مع ذلك في تغير مستمر)! وهل يشبه كثيب كثيبا؟

في الصحراء تبدو الطبيعة خرساء، وهي تتكلم، كائناتها لا تعبر عن الحركة إلا بالسكون. وفضاؤها معتم وهو مشرق. الرمل يقرأ خفاياها، والريح تنقله.

ضوء شمسها الساطع يفضح كل شيء. لا سر في الصحراء! كل مخبوء مكشوف. الظمأ والجوع، الرغبة واللهفة، المكر والهبل، الخطأ والخطل (فليس ثمة صواب في الصحراء). الموت والحياة.. كلها، تعانيها كائناتها بلا مزية، تعانيها كما يقتضيه «منطق الوجود»! هذا الذي بلا منطق.

الصحراء هي المطلق. والمطلق يبتلع كل شيء، بما في ذلك «جثث» الأحياء الواقفة، بصبر، فوق الرمل. «جثث»؟ وأي اسم آخر أليق بهذه «الحثالات» الحية، الساكنة تحت الشمس بخنوع، لا تقوى حتى على البحث لها عن ظل! عن ظل عابر. الرمل، سيد الصحراء، وحارسها الأمين، هو الذي سيبتلع هذه

الرسومات الحائرة، عندما يحين الأوان، سيبتلعها في جوفه الذهبي الساخن.

في «صحراء موريتانيا» أشبع شموسا وغبارا، أشبع صمتا ورمالا، الأفق فيها قريب، وهو بعيد، الرؤية واضحة، وهي غامضة، الضوء ينير ويعمي، والوهاد تتوالد كالأجنة، الرمل فيها ينبع من الرمل، لكأن الأرض لا تحوي شيئا سواه!

بين «الأعلاب» و«الطرحات» نصعد ونهبط، نصعد ونهبط بمتعة لا تقدر، كمتعة من يتلمس تجاويف سيدة منيعة، في إحدى الطرحات نصل إلى «الفرات»! حيث آبار الماء المشروب منثورة كاللآلئ على الرمل». «الفرات»؟ أردد، مستغرباً. ويقولون لي إنها من آبار الجنة، آه! الأساطير نفسها! أساطير ما بين النهرين العظيمة. أم الأساطير، كلها.

بعد طرحة «المبروك»، و«دار السلام»، نصل طرحة «الطائف»، مرة أخرى، أماكن وأسماء! أسماء مستعادة، حتى لا أقول مستعارة، أم تاريخ مردد؟ أي تبرير يجعلنا نوسم هذه الصحراء المتشاسعة بأسماء محدودة، نكاد نحصرها بين فكينا، سوى الاستلاب؟ استلاب التاريخ الساكن بتاريخ متحرك، استلاب الرمل بمن يجرؤ على تحديه.

في «بتلميت»، وهي بلدة صغيرة في الصحراء، بيوتها تلطأ تحت كثبان الرمل، منتظرة أن يدمها، ذات يوم، يعيش الناس بلا مبالاة، لكأن الرمل أنساهم الأمل والخوف، معا. أناس يتحركون وهم «سكانى».

ينظرون حولهم بلا انفعال، وإذا سألتهم لا يجيبون!

عم يمكن لك أن تسأل، وها هي ذي الصحراء مرمية أمامك بلا حجاب؟ الشمس لاهبة، والرمل بلا ظل، ولا هواء يحرك الألسن والشفاه.

وفي مقلتيك تنعكس الظلال: ظلال الأوهام المخبأة في بطنك كالجرابيع.

الآن أدركت (آمل ذلك) أن «المعرفة» هي ما تحس، وما ترى، ما تسمع، وما تطول، لا ما تحلم به. وهي، كلها، واحد! عم ستسأل، وأنت لا تعرف حتى موقع السؤال؟

في قلب الصحراء كنت أتعجب: لم قبة السماء زرقاء إلى هذا الحد، وأطرافها شهب؟ ولم أكن أعرف أن الضوء يتكثف في الأطراف لينقذ الكون من الموت، شمس الصحراء هي التي تدفئ العالم، وهي بعد أن تغرق الصحراء بضوئها، توزع ما بقي منه على بقية الكون، منيرة أطرافه الغارقة في الظلمة، باعثة بعض الدفء فيها.

عند المساء نخرج من الجحيم، لجأنا إلى خيمة «احميِّد» الواحدة ظهرا، وها هي ذي الثامنة مساء، ولا نجرؤ على الخروج. سننتظر ساعات أخرى قبل أن نتمكن من الوقوف في وجه الخيمة الجميلة. كانت الشمس قد أدخلتنا الحظيرة. عنوة، وهي، الآن، تتابع حجزنا في فنائها المحاصر بالضوء. تحت تلك الخيمة الصامدة، حسونا اللبن ومرق اللحم: لحم ضلوع الجمال الهائلة الحجم. أكلنا التمر والسمن. انبطحنا، قمنا، قعدنا، ولم نفلت من وطأة الحر! تجمعت النسوة، حولنا، وتفرقت، فركنا أفواهنا بالمساويك، وتبتلنا كالرهبان، تحت أقمصة الحرير الواسعة، ولم نخلص من قبضة الشمس.

نتهيأ في ظلها ونحن قعود: من يستطيع أن يقف على قدميه وسيف الشمس مسلول؟ وفجأة يؤنبنا «احميِّد»: لماذا تحوصون كالجديان؟ الشمس، مصيرها أن تغرب، والحر لابد أن يزول، أي شيء يدعو لاستعجال ما سيحصل في أوانه غير قلة العقل؟ اقعدوا!

في فترة «الدحميس» نغامر بالنظر الى البر، الى بر مليء بالضوء والسكون. حتى النسوة، ذوات الارداف العظمى، تجثم بلا حراك، لا تكلف نفسها عناء حركة هي في غنى عنها. يدخل، ويخرج من يحب، وهي لابدة، مثل أنثى القطا فوق بيضها المليء بالفراخ.

في «صحراء موريتانيا» المترامية الأطراف، تبدو الكائنات، وهي تزحف بين كثبانها العظمى، ديدان لا كينونة لها، ولا اثر! لكنها ديدان تعرف أين تضع أقدامها، وكيف تذهب، وتجيء. تعرف، في هذه الصحراء اللامتناهية، التي لا تعترف بالاتجاهات، إتجاهها! وفي العُصير تجلس، متأملة، فوق ظهور الكثبان، متطلعة، بلا ملل، في فضاء فاغر فاه! فضاء مستعد لابتلاع أحياء الكوكب الأرضي، كلها، بلا عناء.

ولكن، لم تراها لا تكف عن «الحركة في مكانها» والكون حولها ساكن من الضوء؟ لماذا لا تصدر صوتا عندما تتنقل؟ وما يملأ هياكلها المطبقة؟ بماذا تحدق هذه الوجوه المحروقة؟ وأي شيء يعقد ألسنتها، وهي تلوك الكلمات؟ أتكون تلك هي السعة، وقد أدركها العمق: سعة تتساوى فيها الكائنات، كلها، بلا تمييز! فليس ثمة مجال للتنافس، ولا مكان للزحام!

لا ضوء أحمر في الصحراء. الكائنات هي التي ترسل أضواءها

الحيوية لتتجنب الأخطار، وفي عواصف الرمل الرعناء، يمكن أن يختنق أي كائن، بأي شيء، حتى بلعابه، الشمس الأزلية، نفسها، لا تقاوم موجات الرمل المرعبة، المولدة للاختناق! هذه الموجات العظمى التي ستحصرها بين ذراتها، بلا رهبة، ساحبة منها نورها، مثل امرأة تسحب زبدة الشتاء.

هنا يبدو، بشكل واضح، أن وجود الكائن، فوق وهاد الرمل، زائل وعبثي: لا يترك أثرا، ولا يبنى عليه. وجود غير متراكم، تماما، مثل «اقتصاده» المعد للاستهلاك الفوري المباشر.

كنت أحلم بالخلاص من السلعة (مثل كل المتطرفين التعساء)، وهأنذا أقع على عالم يحيا، منذ الأزل، بدونها، دون أن تتحقق سعادته! أية حماقة تولد في ذهن الكائن اطروحاته، إذن؟ وكيف تصير، هذه، مصدرا للاقفال عليه؟ كيف تصير دوغما وقيوداً؟

أترك «صحراء موريتانيا»، وأنا أحس أنني لم أتعلم شيئا، سأعود بما أتيت به: قناعات سخيفة، وقواعد مهترئة، وأفكار جاهزة (على طريقة كبار شعرائنا) للإجابة على كل الأسئلة، حتى تلك التي لا تطرح! وفي الحياة الحقيقية، التي «رأيتها»، هنا، لا مجال للأسئلة، ولا للأجوبة، أيضا.

فما بالنا نتعذب في «تفكيك وتركيب» مفاهيم بائخة، لا جدوى منها!

هنا يبدو واضحا أن تلقف «مفهوم الحداثة» الغربي، وتقليده بشكل «قردي» شوه مسارات ومشاريع، خرب قواعد وحيوات، وفتت تراكمات تاريخية عظمى لصالحه (لصالح المفهوم الذي لم يكن معلوما)! وهو ما يحيرك الآن، وأنت تنظر حولك مرعوباً. تنظر في هذه الكتل الإنسانية الداشرة، مثل قطعان بلا رعاة! حتى لتكاد تتساءل إن كنت لا زلت على سطح الكوكب الأرضي، لكن الصحراء التي تبقى، لحسن الحظ، عصية على التخضيع، هي التي ستملأ مهجتك بالنشوة والانتصار: إنتصار الكائن المحدود على جهله الذي بلا حدود!

السمنة جمال. تتبختر الموريتانية بجسدها النواس. لكأن قسوة الصحراء حلت نعومة فيها. وهي صيادة. تعرف كيف تصيدنا وهي تمشي بحبائل أوراكها اللينة، وهي تضحك، وهي تحكي، وهي صامتة بلا لسان، وهي تنفرش على الأرض، وهي تلملم حواشيها التي تكاد أن تتخلى عنها.

آه! من أين للصحراء القاسية بهذا الجمال الآسر؟

ألهذا يسمون جنس هؤلاء «بالبيضان»؟ والواحد منهم (والواحدة كذلك) مزواج. همه التمتع بالجسد وبالريح. الواحد منهم، كما احسست، كالصقر يرى «الآخر» فيشتهيه، ولا يعف عن نهشه حتى يموت.. من الشيل.

أما «الزوايا» (وهم المثقفون) فلا يختلفون عمن عندنا منهم: كلمات، كلمات، كلمات.

«الزناكة»، وهم الفعلة، وأهل الرعي والخدمة، لا يختلفون في شيء عن أشباههم ممن يسمى: «البروليتاريا الرثة» في جهات العالم الأخرى، لكأن «ماركس» لم يقل إلا حقا!

وفوق هذا، كله، يبدو «المجتمع» الموريتاني «مجتمعا نسبيا». بل شديد التمسك «بالنسابة»! لكأن رياح الصحراء وأهواءها، تقلبات رملها وهشاشة حشائشها، لم تعلمه إلا التمسك بالخواء!

كانت الصحراء غاضبة هذا اليوم. وعندما تغضب الصحراء يترمل كل شيء: الغيم، والضوء، والبحر، والكائنات! تتحرر ذراري الرمل التي كانت ملتمة لتطير فرادى. تصير تحوم مثل طيور مجهرية في الفضاء، ويغدو اللون الفضي سيد الكون. ولأول مرة، يتجلى لي غموض الفضي وقسوته! كنت أحسب أن الأسود هو الغامض، ولم يكن الأسود، في هذا المناخ، سوى بقعة من نور!

في عواصف الرمل التي لا تقاوم، كنت أفكر بلا انقطاع: اين يكمن الخلل في علاقة الانسان العربي بمحيطه؟ وكيف يمكن مقاومة الاندثار؟ كنت أرى واضحا مدى القهر، والزيف، والقمع، والانكسار، أرى الخنس النفسي، والانهيار عند هؤلاء البشر الهائمين كالبهائم في الفضاء، إلى أين تراهم يسيرون بلا مبالاة؟ وأي ملجأ سينقذهم من بحر الرمال السماوية؟

كان يبدو واضحا أن الحياة لم تعد تعني عندهم شيئا آخر سوى «الفوت»! صارت «عدا»، عند من يعرف كيف يعد. ولم يعد للموت ذلك البعد المخيف، صار حالة من حالات التردي الأخرى، التي يعيشونها، الآن، أمام عيني. اللعنة!

عندما يسيطر الرمل على الفضاء فان كل شيء يغدو رملا (ترمل السماء، والأرض بالأصل رمل). الأحجار والماء والأحياء والزواحف والحفريات، الأسد والثعلب والجربوع والنسر والأفعى، كلها، تتخاوى حين يهب الرمل. لكأنه يذكرها بمصيرها المحتوم، بوجوب خضوعها المطلق له. حتى فكر الكائن لا يجرؤ على الابتعاد عنه خشية أن يتيه. وجسده لا يغامر، ولو بخطوات قليلة، حتى لا يغرق. يصبح الكائن،

كله كتلة واحدة، هدفها «البقاء على قيد الحياة»، وهو، شأن كائنات الصحراء الأخرى، كلها، من الأشجار الى الأحجار يغدو جزءا من هذه الدوامة القاسية التي هي، «الحياة اليومية»! وهي، على الأقل، ليست حياة طفيلية، لا تزعزعها الأحلام، ولا تفسدها الأوهام، آه! كيف أعبر عن ذلك؟ كيف أشرح ما لا يحتاج الى شرح؟

تكاد تكون كلمة «المطر» كلمة لا ملموسة، كلمة «متخيلة»، تماما، المطر، هنا، شيء مطلق! و«مطر على الكثبان» تبدو شديدة الاستحالة: مثل حديد يرقص طربا»! والقادم من أوروبا المفعمة بالماء، إلى موريتانيا المترعة بالرمل، كالقادم من كهف مائي الى أديم من الجمر... وفجأة، أجدني أكف، بقسوة، عن هذه المشابهات البليدة، عن تشبيه وجود بما لا يشبهه، ففي الحياة لا يشبه شيء شيئا آخر، أبدا. ولكل عالم نكهته.

في الصحراء لا ينتظر المرء غياب الشمس، ولا شروقها، أيضا، للقمر دور حاسم يكاد يقارب دور الشمس، للنجوم أساطيرها وتدابيرها. للجهات في الصحراء، طقوس وأماديح، وللفصول خصائص ووصايات. للنوء فيها تصاريف لا تلمس، وإن كانت ترى بالعين، حتى الرمل يبدو كائنا حيا. يعايش الناس، ويخالطهم كالريح والنسمة والضياء، لماذا أتذمر؟

في الصحراء لا وجود لشيء آخر سوى الصحراء، الصحراء محشوة بالكون، وكأنها تلخيص جوهري له. فيها «ما هب ودب»، وهي لا تخفي أسرارها عمن يريد أن يراها، لكن المتطفل عليها لا يرى منها سوى الغبار.

في بحور الرمال التي لا تتغير (مع أنها في تبدل مستمر) تنمحي الذاكرة، ويهيمن الخيال. يغدو الكائن قطعة منها، ولا يتحرك عقله إلا للاحتماء.

علاقة الكائن بالمكان فيها تغدو علاقة خطية، أفقية، حتى ولو اتجهت الى الأعلى! علاقة تحكمها البساطة والوضوح. لا تحتمل التأويل، ولا يهمها التحليل، أقرب الى البراءة، منها الى الغباء. علاقة أمية بامتياز.

لا شيء يملأ العين سوى الصحراء، هنا تدرك لم يسكن الزهاد في الصحارى والقفار، هم يفعلون ذلك ليروا العالم، كله، بلا نقوص. ليستوعبوه، دفعة واحدة، كما يستوعب الطفل حبة في يديه.

في صمت الصحراء المعمم لا يتكلم سوى النظر، وعندما تتكلم مع أحد فيها يستمع إليك باهتمام، قبل أن يجيبك صمتا، لكأن الكلمات ستلزمه بما لا يريد.

الأرض في الصحراء ليست هي الأرض. إنها تراكم الغبار الأزلي، وهي لينة تحت قدميك، واذا انبطحت فوقها تسيل، وهو ما يوحي بعدم الاستقرار المستمر، ويدفع الى البحث الدائم عن شيء صلب تمسكه بيديك، حتى ولو كان وهماً.

الأرض كرة من غبار، وأنت تسبح فيها.

يوم الصحراء ليس طويلا، ولا قصيرا، إنه دهر، دهر ثابت الملامح، وراسخ، منذ ان تبزغ الشمس شرقا، الى أن تذبل غربا، وفي هذا البحر من الضوء الثقيل، تحاول الكائنات، على اختلاف حدوسها، أن تجد لها ظلا، تلك هي مشكلتها... الحيوية.

أنا عابر، ولكم أشعر بالسعادة لأنني كذلك.. لأنني تخلصت من شروط الأمكنة، ومن ذلتها، تخلصت من اضطهاد المكان لي، ومن تلافيفه، لا هنا ولا هناك، أنا عابر، أنا الكائن– الطير والعالم بيتي.

لا تدفنوني عندما أموت. ولا تحرقوا جثتي كالمجانين، إلقوني عاريا في الصحراء. دعوا وحوشها الكاسرة تنهشني، وتذرو رمالها الصفر على جبهتي، وحولي تتطاير أشواكها الوخازة كابر الجليد.

دعوا نسورها تنتف أحشائي، وفوقي تمر أفاعيها الرقط ساحبة أجسادها المخروطية الملس. أريد أن أتحلل كما تركبت، أن أتفتت كما تكونت، أن أعود إلى حيث كنت، أن تحضنني أمي الصحراء، كما فعلت أول مرة.

الهوامش

– الدشرة: البليدة، او المدينة «اللامحمية» (وكأن بدو الصحراء المحمين بحركتهم المستمرة، يعتبرون سكون المدينة واستقرارها الجغرافي دشرا).

– الأعلاب: أعالي الهضاب الرملية، او قمم جبال الرمل بالأحرى.

– الطرحات: المنبسطات الرملية المتكونة بين جبال الرمل، وقد تكون أحيانا خضراء، مثل سهوب الجبال.

– البيضان، الزوايا، الزناكة: فئات اجتماعية متمايزة الى حد ما، وإن كان من الصعب لغريب عن المجتمع الموريتاني إدراك خصائص كل منها.

– «الدحميس»: فترة ما قبل غياب الشمس بقليل، وفيها يتبدل النوء، وتفقد الشمس سلطتها على الصحراء، وتبدأ الكائنات بالحركة والظهور.

قصتان

محمود الريماوي*

دوار الماضي

كان صوتها شجيا وعلى شيء من الألفة، فبعد أن طرقت الباب لثلاث مرات كما كانت تفعل من قبل، فقد طلبت بنبرة ثابتة ان يفتح لها الباب، لم يستجب، كررت نداءها فلم ينهض عن سريره، اذ كان هناك في تلك الساعة المعتمة ما يغلق رغبته عن الخارج: عما هو خارجه وخارج غرفته، وفيما هو يسمع نداءاتها الملحة، فقد كان ولسبب لا يدريه عازفاً عن الكلام، فلم يبلغها رغبته في الاختلاء بنفسه وكانت ستحترم هذه الرغبة لو افصح عنها، ثم قالت من وراء الباب انها ترغب في التحدث قليلا إليه ولبرهة من الوقت ثم تتركه في حاله، ولدهشته فقد شعر أن كلامها لا يعنيه وانه ليس المخاطب به، فإذا بها وببطء شديد وكما في الأفلام تدفع الباب، وقد أقلقه حينها ليس دخولها المفاجئ، بل اكتشافه انه ليس في غرفته، اذ لو كان فيها وليس في غرفة اخرى لاغلق على نفسه الباب كما يفعل دائما.

إنها هي المرأة التي سبق ان عرفها فاسعدته واشقته، على ان شعرها طويل هذه المرة وكذلك ثوبها أبيض. ورغم المفاجأة والاثارة القوية للماضي، فإنه لم يشعر نحوها بشعور خاص. أما هي وقد دخلت متسللة فقد فوجئت به وهو مستلق على السرير ساهما في الفراغ. اعتذرت له عن فتح الباب دون أن يأذن لها بالدخول، ثم سألته فيم امتناعه عن النهوض والوقت يقترب من الظهيرة، ثم بنبرة اعتذارية: إذا كنت تنتظر أحدا فلسوف أغادر في الحال. وسألته ان كان يشكو من شيء، وهل أصابه مكروه، وهل تطلب له طبيبا، ومنذ متى وهو على هذه الحال. ولما لم تصدر عنه نأمة أو صوت فقد زعقت به: ما بك. ألم تعرفني، هل تسمعني؟

كان يعرفها ويسمعها، وكل ما في الأمر انه فاقد الرغبة بصورة شبه كلية بالكلام. وحين ادرك متأخرا انه ينبغي له وفاء للماضي الترحيب بها والرد على أسئلتها، فقد اكتشف عجزه الطارئ عن النطق وكذلك عن النهوض وحتى عن مد يده لتحيتها. أدهشه ذلك وكدره، دون أن يبتئس بالمرة، فقد زين له حينها ان اطرافه وأعضاءه تتواطأ وتتجاوب معه جيدا، في عزوفه عن الكلام والحركة. حتى سألت: هل احضر لك ماء. وما ان سمعها حتى أدرك عطشه. أومأ برأسه بالايجاب فاسرعت الى احضار كأس شفافة من مكان لم يتبينه. اقتربت بالكأس الممتلئة من فمه الجاف وسقته الماء من يدها الصغيرة؟ شرب الماء كله منتشيا بمذاقه الحي، ولكأنه لم يشرب الماء منذ زمن سحيق، ولما استعادت الكأس الفارغة منه، حانت منه التفاتة الى قميصه فإذا بصدر القميص مبلل بكامله، فلم يتمالك نفسه بعد كل هذا التحفظ من الضحك، تمتم لنفسه من شرب الكأس.. أنا أم القميص؟ شعر ببرودة الماء تداعب صدره، فقال بصوت مرتفع وهو لا يدري إن كان يوبخها أم يمتدحها: كيف فعلت ذلك.. أنت ساحرة.

* قاص من الأردن.

وبدأ صدى صوته يتردد في الغرفة الفسيحة، كصوت ممثل متوحد أمام صالة بمقاعد فارغة. سمعته وضحكت وهي مأخوذة بالصدى لا بخروجه لأول مرة عن صمته، وقالت من خلال نظرات ثابتة لم يتبين ان كانت ودية ام عدائية: لست ساحرة.. أنت الذي خدعتني أولا. قالت ذلك باعتداد شديد وما لبثت ان اتخذت مظهرا شبحيا بلا قوام وانطفأت. وقد ترك اختفاؤها المفاجئ دوارا أخذ يعصف برأسه، حتى بعد أن استيقظ مما رآه في نومه. الماضي بحر قديم لم يجف ماؤه، وهذا دواره. انه دوار الماضي قال لنفسه وهو يبتسم بحياد، قبل ان ينهض ملتمسا قطرات ماء تبلل جفاف حلقه..

تحت المراقبة

الطفل الذي يناهز السنوات الأربع، اقتعد أرضا تتخللها أعشاب شبه جافة في حديقة عامة، وقد اصطحبته هناك لعله ينسى امه الغائبة ثم لاحظته وهو يرقب باهتمام شديد شيئا على الأرض.

سألته: ماذا رأيت؟

قال: هذه..

وأشار الى نملة

ثم سألني ان كانت تلسع، فأجبته بالنفي.

كانت نملة شقراء دقيقة تدب على الأرض بنشاط واسعدني انه لاحظها في ساعة الغروب. وقد حاول بين تردد ووجل وفضول.. حاول أن يلتقطها، لكنه تراجع في النهاية. ثم أخذ يلاحظها وهي تدفع قشة تعترض طريقها. ولقد تمكنت النملة من زحزحتها، فيما الطفل يرمقها باعجاب، حتى انه حاول مد يد المساعدة لها وصدرت عنه همهمات تشجيعا لها.

قال إنها تدفع القشة برأسها. وافقته على ذلك. غير انها لم تلبث أن تعبت فتركت القشة ومضت في سبيلها متثاقلة، تتسلق الأعشاب وتبحث عن أرض ممهدة.

حمل طفلي القشة ووضعها من جديد في طريق النملة.. سوف تفكر أنها قشة جديدة قلت له ضاحكا، فلم يأبه لملاحظتي. دفعتها مرة ومرتين الى الامام، ثم تركتها وشقت لها طريقا جانبيا. ولما وضع الطفل في مرة ثانية القشة أمام النملة، فقد عمدت هذه المرة الى الدوران والانكفاء الى الوراء.

هربت . قال إنها هربت، سألته هربت منك؟ فقال: إنها لا تراه.

ثم قلت له ان القشة ثقيلة فلم يصدق (لم أقل له بالطبع انها قصمت ظهر البعير، فأنا نفسي غير مقتنع بذلك) وقال انها صغيرة جدا وخفيفة جدا. فقلت له: لان النملة هي أيضا صغيرة جدا وخفيفة جدا، فإنها تعجز عن دفع القشة أمامها. لم يصدق ولم يتمالك نفسه من الابتسام، ونهض واقفا وعيناه مازالتا تحتفظان بلمعان الفضول، ليفتش مرة أخرى عن النملة والقشة، فصادف قشا كثيرا ونملا كثيرا وحاول هذه المرة أن يدوسها. وقد نظر صوبي يسألني رأيي، وقبل أن أجيبه تقدم منه فجأة جرو صغير لم نلحظه من قبل، وأطلق نباحا قصيرا أفزعه، وسارعت سيدة عجوز في المقعد المجاور صائحة على الكلب ودعته للعودة إليها وقد فعل. أدنيت صغيري مني ومسدت على رأسه: الكلب لم يؤذك، انه صغير لا يؤذي وأنت لم تؤذ النملة. فهز رأسه بخوف وبدا على أهبة البكاء. وقد لاحظت ان السيدة في المقعد المجاور ولكن ليس الشديد القرب، لاحظت انها تسمعني تهز رأسها وتغمغم بكلام لم أسمعه، وتمسد على الكلب بطريقة تشي بالتوبيخ والعطف معا. وربما كانت تراقبني من البداية دون أن ألحظ ذلك، إذ كنت منشغلا طوال الوقت بمراقبة الطفل، الذي يراقب نملة غافلة تجد في طلب رزقها.

مرآة في الحانة
أو
الحانة في مرآة

حسن ناصر *

ألف

حين ارتعشت يد الشيخ محمد عبد الجبار النفري وهو يحمل ريشته المنقوعة بالحبر، اندلقت الدواة على الورقة الأخيرة التي كان يحرص على ملئها بدقة بعد نفاد ما لديه من ذخيرتها. سال الحبر مظلماً كالليل على ظهيرة نقية، على ضحى صاف، خالٍ من بثور ذكرى أو انفعال.. يسيل الحبر ويرسم خطوطاً والتفافات تصنع هندستها قوانين غامضة. فما يبدو عبثياً وعشوائياً من سيلان الليل على الضحى.. الحبر على الورقة، هو في جوهره تناغم مع قوانين طبيعية وانصياع لمسارات تقدّرها هندسة كونية. في هذه اللحظة سرت الرعشة من اليد إلى الجسد برمته، لم يستطع إبقاء نفسه متوازناً في انحنائه، فارتد ليستند إلى الوسائد مراقباً شعلة سراج متراقصة ، رأى فيها روحه.

همس النفري لنفسه.. إذا كانت هذه القوانين المنسجمة انسجاماً كليًّا، الممتدة في جسد الظاهر كشرايين تمده بالديمومة، فلابد أن تكون لها نظائر أكثر غموضاً وجمالاً تحكم حياة وقوة الباطن. اخترق بصره باب الغرفة نصف المفتوح إلى الباحة حيث يخالط غشاءٌ شفيف من فضة القمر رداءَ الليل الحالك على البلاط . جال ببصره على الجدران.. صفوف الكتب، كان يرى خطوط الالتقاء والاستناد والزوايا. التضاد والتناسق في الهيكلية العميقة للظاهر، فأحس للحظة بأنه يقبض على الفكرة التي تسكن عميقاً في كل نقطة .. في كل خط .. في كل زاوية. فكرة الأبدية.

كانت الأبدية هناك مغلفة بكل تلك الضوضاء المريبة الملقية على الحواس .

الحواس بهيمية لا تدرك القيمة المتعالية لانتظام الظاهر.

نظرنا إلى الأشياء حسياً هو نظر الأمي في سطور كتاب لا يرى منها سوى التواءات أو استقامات يجهل قوانين رسمها. بتعاضد الحواس والعقل يتضح المعنى وتصبح القوانين مدركة، وبالروح.. بالمعرفة الذوقية تصبح القوانين المُدرَكة جمالاً كاملاً وأبدية مطلقة.

كذلك فكر وأغمض عينيه، يريد لهذا القلق أن يستكين يوماً ما.

باء

لن ينبجس النور – الذي يبدد عتمة الظاهر واختلاطه المريب – من مصدر مادي. سينبجس حتماً من مصدر متعالٍ!

من جهة عليك أن تفكر بمعرفتها !

عليك أن تستدل عليها في خرائط أخرى .. خرائط يجب أن تجدها أولاً .. يجب أن تتعلَّم كيفية تمييزها، كيفية رؤيتها (نون)!

ربما كانت مبثوثة في الهواء، ربما في شفرة الظاهر في التناسبات، التناقضات، الإئتلافات والاختلافات. أن تبحث عن النور الذي يكشف الغيب، النور الذي لا يشع من خارج الأشياء بل من داخلها.. من جوهرها ليصل إليك. أن تبحث عن النور والمرئيات في طبيعة أخرى، فيزيقيا مغايرة. لهذا فالسؤال خداع .. السؤال استفزاز للإجابة .. والاستفزاز ينافي التأمل .

لكن التأمل يبدأ من السؤال !

من هنا يتحتم الابتداء. من تأمل لا ينطلق من الأسئلة. تأمل لاقصدي غرضه الوحيد ليس السبر والتفسير، بل التناغم .

الشعلة تتراقص وموجة من اللهيب تصعد في عروقه، يغمض عينيه .

جيم

أ، ب، ج خرائط لا متناهية . هل يقودك هذا إلى التيه ؟

كنت قد حلمت من قبل، في ليلة ساخنة بأنك في قلعة للحروف. دخلت منازل الحروف .. زرتها حرفاً بعد آخر. تجوَّلت في الصوامع التي تحرس كياناتها الشفافة جدا.

غير أن الحلم غاب، وغابت تفاصيل كثيرة معه. لم يبق بعد انجلاء الحلم سوى الشعور الذي اختزنته حواسك .. شعورك وأنت تغادر القلعة بأنك أنهيت للتو زيارة جمع من المهرجين، في اللحظة العميقة من كآبة وجودهم!

الحروف مهرجون يعرضون وجودهم للاستعارة. في الصوامع التي غلّفتها الكآبة تحدثت إلى الألف وربما استطعت أن تستوعب إفصاحه عن وجوده.. عن هويته .. أن تفهم شيئاً نسيته الآن عن

* قاص من العراق.

كونه كيانا منفصلا.. غاب الحلم وذابت تفاصيله هناك. ربما من الأفضل أن تعيد صياغته .. أن ترمّمه الآن كأول مفتاح لأول الخرائط.

ماذا كان الألف .. هل كان شخصاً نحيلاً .. ليس هو بالرجل ولا بالمرأة .. رجلاً بنهدين صغيرين شاحباً ينطوي على أحزان ليست بالمبررة. كان يرقص ببراعة. ربما قال لك أو أراد أن يقول .. إنه هو جميع الحروف أو أن الحروف جميعها نشأت من ظلاله. نسيت الآن لكنك تتذكر بالتأكيد غروره المُبطّن .

سرت مع الألف في الأروقة وعدت معه إلى الصومعة يداً بيد. كنت تطمح لأن ترى منه لحظة صفاء.. أن يُشرق.. لكنه كان مشغولاً بآلامه الداخلية، بالخرائط الغائبة التي تحكم وجوده وعدمه ولهذا ذهبت إلى الباء ثم إلى الجيم... ثم الهاء. في القلعة يتردد صدى ضخم لترنيمة تتكرر بلا انقطاع.. لا سبيل إلى استعادة ما تقوله الترنيمة.. حين غادرت القلعة تبدد كلُّ شيء والترنيمة تحوّلت لنغمة هزيلة متقطعة.. لم تر حين التفت سوى غبار من ضحكات المهرجين يدور في موضع القلعة.

دال

لم تر الدال رأيت انعكاسه على الأشياء ، كان يقف وراءك في باحة يغمرها الأحمر، رأيت انعكاس وجهه في حوض ماء .. بقيت تنظر إلى ترقرقه على السطح. أراد أن يكاشفك بسر عميق، ولكن بلغة لا صوت فيها ولا حرف .. لغة من توازن الأشكال ..من توالي التحولات .. كان يؤاصر ارتباكك وقلقك. ما هي الآصرة التي يمكن أن تجمع كائناً بحرف ؟

كان جميلاً لأنك لم تره بل رأيت انعكاسه. الانعكاس حالة أرقى. ألست أنت الانعكاس في الحروف ؟ في اللغة ؟ في الفكرة ؟

أنت في أجملك انعكاس على شيء ما. يدلك الدال على مفتاح آخر! عليك أن تنعكس وأن تترك لإنعكاسك حرية التجوال بحثاً عن مسارات غير هذه

المسارات المضللة!

هاء

هكذا تنشطر الى كائنات عديدة غير متشابهة .

تتفرّق في الجهات .

المقاصد مختلفة، والبواعث مختلفة أيضا.

ترى نفسك الآن كقطيع من المهووسين انقطع حبل يشدهم فانفرطوا يتقافزون على أرضية المتاهة !

تصعد الآلام كموجة شرسة لتلطم روحك .. أيسكن كلُّ هذا الجنون فيك؟

أينطوي تماسكك الموهوم على هذا الاختلاط المرعب؟

تتناثر أيها الشيخ، ترى التعدّد يسيل من ثيابك.

ينسلون عن واحديتك ويهرعون إلى الجهات!

عليك أن تجمع نفسك الآن.. أن تتقصّى آثار الخارجين عنك وتجمعهم في ظل هدنة ما. أنت قبيلة ذابت آصرتها فترامى أبناؤها في الآفاق. وحيداً.. خالياً منك تحدّق في الصحراء، عليك أن تستعيد (أنواتك) الهاربة في رحلة لم يقطعها أحد من قبل.

واو

جوادي يترك آثاراً لطيفة على الرمل، لم يحفر استواء الرمل عميقا. بمداعبة تستقبلها الصحراء بلا ألم وتنخفض تحتها كانت حوافر الجواد الذي يحملني تتقدّم. أنا الخارج في رحلة صيد غريبة. رحلة صيد لم يكن باعثها المتعة ولا الظفر، كما لم يكن باعثها السؤال .. بماذا يتصل المدى وأين ينتهي الانفتاح القصي لهذه الأكوان ؟

أنا في رحلة الصيد التي وجدت حياتي بأسرها تقودني إليها. كأنني كائن هو في أبعاده العميقة، ثلاثون طائراً تحلق في سرب مهيب. كأني كلُّ ذلك التعدد الهائل من الأجنحة والاشتياق المقدّس لأصل خفي (قاف) . يحملني جوادي في هذه الصحراء أتعقَّب الطيور التي هربت مني، لا لقنصها، فلا أحمل معي سهاماً ولا قوسا ،وتنقصني مهارة الصيد. أتعقبها لشيء لا أعرفه .. ربما لمشيئتها في أن أتعقبها !!

زاء

ستأتي إلى أول المدن هنا. المدينة سوق للفصول (طاء) . تخطو لتبحث عن ملامحك. تريد من أشباهك أن يعودوا إليك. تنظر في الوجوه. تسأل أول القريبين منك هل أنت أنا ؟

كم غامض هو (أنت) .. والأشد تعذراً على الصياغة هو (أنا).

بعد أن أختفى الضجيج، هؤلاء الذين هربوا منك تركوا صمتاً مطبقاً في أعماقك. لست الآن سوى مرآة هامدة .. مباحة لمرور الأشياء عليها. أول المدن تتمرأى عليك .. تدلق حياتها على سطحك .. تريد أن تلم إنعكاساتك .. تريد أن تستجيب لقوة الجمال فتتحطم .. وأنت تدخل الحانة تريد أن تدخلك الحانة .

حاء

يعتريني التعب. أنت محمد عبد الجبار النفري وأنا حسن ناصر. هل أدفع بوجودي للمرور من خلال كيانك المكتمل ؟

أم أنت الذي تدفع بكيانك غير المكتمل للمرور في وجود حي !

طاء

المدينة سوق للفصول. حقل للزمن ولهذا فأول ما يصلك من خرائطها هو الانقضاء. المدينة تكريس للفناء، أقيمت على وهم الديمومة.

تعد للزمن طعامه من جدران وحوانيت وصوامع وأبناء. إنها تفرش له الطريق ليترك آثار مروره واضحة!

هنا في سوق الفصول أنت استجابة مسكينة تهينها قوة الفناء.

ياء كاف لام ميم

تكلَّم المطلق فانبثق الملكوت من كلامه. تشيَّأ الكلام وصارت الأسماء موجودات. وبالكلام سيعود الملكوت إلى أصله.. إلى نبعه.

لكن الكلام متاهة وقوام هندسة المتاهة هو التكرار والتشابه والتمويه. المتاهة في ذاتها ليست متاهة. إنها عسيرة وغير قابلة للسبر في شخوصها أمام العقل. الغموض إذن ليس في الوجود، الغموض حالة عقلية. والارتباك ليس في المتاهة، لأنها مكتملة وموجودة، بل الارتباك هنا .. في العقل .. في الوجود المحدود أمام الوجود غير المحدود. في الكيان الخاضع للزمن بازاء الكيان الأبعد من الزمن .

الأسئلة وليدة العقل وليست وليدة الهندسة التي يظنها العقلُ متاهة .

ميم لام كاف ياء تصير الحانة في المرآة .. أو تذوب المرآة في الحانة.

تعود الانعكاسات التي هربت منك إليك.

تبارك واحديتك المتعددة.

أنت مدينة أو متاهة من المدن تترك لكلامك بهجة التجوال فيها.

نون

ستنجلي الرؤية في طبيعة أخرى.. في عالم الملَكات. تذبل الحواس .. وتتأجج الملَكات، العبور من عالم إلى آخر يتوقف على قدرتك الروحية.. على مهارتك في تداول الرموز. أنت لاتقطع الطريق بقدميك بل بانتقالك عبر زخارف الرموز، من جملة تنتقل إلى جملة، من نغمة إلى نغمة. من فكرة إلى فكرة. انتقال رياضي منضبط لا يقبل الخطأ. روحك تتدحرج على ترنيمة يتحتم عليك ترديد موسيقاها بدقة. حين تتطابق كلياً مع الرمز.. مع النغمة.. مع الفكرة، سينبعث النور من داخل الأشياء. سترى بغير أن تنظر!

سين

تقبض للحظة على أناك السماوي. يغمرك يقين رقيق بحتمية وجوده. وإلاّ فما الذي يشدك إلى تلك الأقاصي .. ومن يترك لك كلَّ هذه الفخاخ في الطريق إلى أماكن أخرى، لو كنت أرضياً تماما. أنت الذي يأكل ويشرب ويصاب بالرمد وعسر الهضم ويستطيع البعوض امتصاص دمه .. أنت نفسك الذي يحاور النور والفصول والرموز وتأخذك الأناشيد بعيدا. أنت عالمان متناقضان كلٌ منهما أصل الآخر .

ربما كنت الظل المنشطر المهشَّم لكيان متماسك يسبح في شروق لا ينتهي!

ربما كان هو الانعكاس النهائي لكل إنشطاراتك وحطامك!

لكنكما في النهاية واحد، تتبادلان النفوذ على اليوم .. الدقائق. أنت الاثنان يعيشان في كونين مختلفين. (أنت) الذي يقرأ و(أنت) الذي يأوّل

عين

أيتها الأعداد، أيتها المتاهة .. العدد ألم .

فاء

العواصف التي تجتاح روحك تقلب كلَّ شيء مرة أخرى وتُشرع الأبواب جميعها. عواصف عاتية تمزج البدايات بالنهايات وتخرِّب استواء الرمل الذي كنت سترسم عليه خرائط ربما كانت ستدلك على ممر من ممرات الرحلة !

صاد

بدأ الإنسان يرسم خرائطه بتسمية الأشياء، هكذا كان يعيد الأشياء إلى أصلها. إلى الكلام يسمّي (الخوف) .. يسمّي (الحيرة) .. يسمّي (الطريق) .. يسمّي (الآخر) .. يسمّي (الصلات) .. يسمّي (الأحلام) .. يسمّي (الغياب) .. يرسم خرائطه ويفتح الدروب أمام البوح .. الحوار بين الوجود وظله .

قاف

الاشتياق إلى أصل خفي. لو وضعت جدولاً للأهميات فمن هو المهم .. المصباح أم ضوؤه . من هو الأهم في تراتبية الوجود المصباح أم الضوء. المصباح آلة لانبعاث الضوء. فهل يشتاق الضوء إلى المصباح. أم يشتاق المصباح إلى التجلي الأكمل بانبعاث الضوء منه. هل الشاعر في أقصاه إلاّ ما يريد قوله. ما يريد أن يشع منه. وهل الفيلسوف أكثر أهمية ممّا ينبثق منه. هل أنت أيها الشيخ، في الغرفة شبه المظلمة .. ترتعش من شبه حمى

وتطيل التحديق في الفراغ، سوى الفكرة التي تريد أن ترتقي إلى الأصل .. سوى رغبة لامجال لتشريحها في أن تنبض في وجود أعم .. وجود غير ملتبس لاشك فيه ولا برهان عليه.

هـنـا، في هـذا الـوجـود المعـتـم الصلب المتردد بين الشكوك والبراهين، ترى الجمال المتناثر، التناغم المهشم .. فيقودك ذلك إلى الحنين. الحنين إلى البيت الأول. في داخلك أيها الشيخ كما في داخلي أنا الذي أستعيدك الآن بعد ألف عام، شذرات من الأشياء الخالدة تريد أن تعود إلى بيئتها المتطامنة. أنت تبذل حنينك في الطريق وأنا أتقصّاك فيه .. طريق الاشتياق المُقدّس إلى الأصل .. أو طريق الاشتياق إلى أصل مُقدّس

راء

لن يهدأ الكلام.. قبائل من الأشباح التي تريد لها مأوىً في البراهين. يحتدم الكلام في مدنك الداخلية العديدة. أنت الآن أكثر من واحد. مجموعة من الشيوخ في طقس خافت يتهامسون بنقاش لا ينتهي. وهم الكلام هو الحصول على سيادة البرهان.. إنها خارطة مضللة.. تريد أن تنجو من فخاخ البراهين.. تريد أن تخرج على هندسة اليقين التي يصوغها الكلام.. تريد أن يتعرّى وجودك ويدخل في ممالك الليل والهواء والضوء وتجد حواراً أرقى من الكلام

شين

سِرْ فأنا دليلك إلي

تــاء

في اللحظة التي ترتعد فيها أوصالك وتتخلل الشهوة جسدك كما يتخلل الضوء ممرات مظلمة، فتشعر بإنيتك المتلاحمة .. وحين يمتزج جسدك بنفسك .. أحلامك بأعضائك تشعر بأنك غيمة بخار تُختزل الى قطرة. في تلك اللحظة تُدرك أيضاً أن هذا التجلّي ربما كان انعكاسا أدنى لتجلٍ أعلى.

إن غيمة البخار التي تُختزل إلى قطرة في لحظة خاطفة من الاهتياج واللذة والبهجة والألم ممكنة التحقق في عملية نهائية مكتملة يتحوّل فيها وجودك كليّاً إلى مرحلة أعلى.

ثاء

يبتدع الجسد لغته فيتصل ويتحاور ويتوحد وتفيض الحياة منه. أنت تريد اتصالا بين العقل وموضوعه يشبه الاتصال العضوي، ليفيض يقين الوجود .

خاء

تهرب من هذا الفناء الذي يتعقبك، من النهاية غير المنطقية في الغالب (غين) التي ترتبط بك ارتباط الظل. أيكون أعمق ما في الكائن خوفه. الامتلاك هو خوف من الفقد.. التفكير هو خوف من المجاهيل.. الحركة خوف من السكون، والكتابة خوف من الاندثار. مسالكنا التي نتخذها منذ اللحظة التي نسقط فيها من الأرحام.. مسالك يدفعنا إليها الخوف ممّا سواها. وجودنا في الأرحام هو في الجزء المهم منه نتيجة مخاوف كائنات أخرى. حين تتبصّر مليّاً تنهض المخاوف من حولك. في هذه اللحظة تضع إصبعك على أهم حرف في الكتاب الذي تحاول قراءته وتأويله .. إن الوجود ألم.

ذال

الخوف علاقة ..كلّ ما نفعله هنا هو محاولة لصياغة شكل العلاقات بين الموجودات.. بهذا سننقلها إلى مرحلة أخرى... العلاقة هي الاستجابات التي تطلقها الموجودات بازاء بعضها.

ضاد

سيتنفس الصباح قريباً ،شعلة السراج تخبو، كما لو أنك عدت من رحلة طويلة. تعبت في مطاردة الهاربين منك وتدحرجت على سلالم النغمات وأعيتك حيرة وجودك في المرآة. متعب تعود من سفرة استهلكت قواك .. أعضاؤك واهنة ورأسك ثقيل. أين كان.. من أين مبتدؤها .. أين هي الخرائط التي حاولت رسمها .. كل شيء ينسحب كالليل .. كل شيء يتبخر وتبقى أنت وذلك المراوغ .. المهرج الخرافي .. قلقك. يهدأ إلى حين ويسحب أطرافه عنك .. تتمطى وتنظر إلى مسارات الحبر.

ظاء

الصباح يتنفس الآن. يرى ريشة طائر من خلال فتحة النافذة تنزل متهادية، تهبط من جناح طائر إلى الأرض . روحه تذوب .. كلُ هذا الجمال كان هناك دائماً دون أن تلحظه أيها الشيخ. يفتح عينيه للضوء .. لتدخل المسرة الكاملة إلى روحي الآن ليدخل الأبد إلى هذا الجسد المرتعش بخدعة الفناء.

مـذاق التيـه

عزيز الحاكم *

كان الجابي الأبله يتصفح مجلة نسائية، قلت له: أريد تذكرة إلى «فلينجن». كشر وانهال علي بنظرة خاطفة ثم عاد إلى نسائه، كررت الطلب، قال: لا وجود لمدينة بهذا الاسم.

قلت إنها قرية صغيرة بين «(BRILLON WALD) وكورباخ، بدا انه لم يفهم شيئا. بحث في خريطته ثم سألني إن كنت أمزح. قلت: لا وقت لي، هبني تذكرة وأرحني من غبائك، شخص إلي بعينيه الفولاذيتين وسلمني تذكرة خضراء. كان الاسم يبدأ بحرف (V) فنبهته إلى أن اسم القرية التي أقصد يبدأ بحرف (W) ضحك وقال: انهم سيان. وفتح المجلة من جديد.

في المقصورة وجدت فاتنتين تلعبان الورق، كانت شمس الصباح تدب عبر الزجاج ناثرة أشعتها الفضية على وجههما فتزدادان بهاء، وكنت أتأمل خضرة الحقول الراكضة وأحلم بفراش ناعم في منزل خشبي، أرتاح فيه من عياء السفر الطويل الذي أخاف ألا ينتهي، وحين داعبت الشمس كتفي تمددت على المقعد الأزرق وحلمت بحديقة صغيرة يتوسطها رواق أبيض تحف به ورود صفراء وأرجوحة خضراء، تغريني بركوبها وأنا اختار الاضطجاع فوق العشب وألاعب كلبا أشهب حتى تأتي جارية سمراء تقدم لي طبق الأوز المطبوخ بالفطر والمرشوش بالكافيار ونبيذ الكوكياج وتنصحني بعدم الافراط في الأكل لأن التخمة تجلب الكوابيس. أشكرها وأقبلها وألتهم الطبق عن آخره ثم أمضي الى الأرجوحة وأنام فأحلم بسرير مائي في بحيرة فسيحة لا يصلها أحد تقطنها نوارس حمراء أراقصها وأعلمها لغة العيون بعيدا عن صخب التهامس وحشو التواصل. أتركها لضفافها الدافئة وأستلقي تحت الشمس مغرما بألوانها التي لا ترى إلا من فوق الماء، والأسماك الحمقاء تغطس وتطفو بين جانبيه ترسم على سطح الماء أمواجا صغيرة ودوائر لولبية تدغدغ سريري فأغفو وأحلم بقطار ضوئي يمر بالصدفة كي يهجر بي من مناطق النوم الى ضواحي الإقامة. وفي الحين أسمع نقرا على الزجاج:

– التذاكر

أستيقظ كمن يقاوم جاثوما ثقيلا، واسلمه التذكرة.

– شكرا.

وأحاول الامساك ثانية بالعشب والماء وأبحث سدى عن الكلب الأشهب والنوارس الحمراء. ثم أريح رأسي على النافذة شاردا في هذا الملكوت الأخضر، وعندما تسألني إحدى الفاتنتين من أين أتيت أصحو على صدمة الانتساب الجغرافي الخانق.

– أنا من أعلى مجرة في هذا الكون.

– تضحك، تدعوني الى لعبة الورق. نشرب الشاي الإنجليزي، ولا نقول شيئا، يسرح الصمت في مجرى جلستنا.

– كنت أمضي كعادتي إلى المجهول وكانتا ذاهبتين الى إحدى بحيرات الغابة السوداء. فتمنيت أن يقودني هذا القطار الجهنمي إلى آخر محطة حيث لا تخوم ولا لغة ولا تذكرة ولا ذاكرة ولا ورق ولا ماء ولا حيرة داهية. فجأة أوقفت اللعب واسترخيت فوق المقعد الأزرق عساني أرتاح من هذا القلق الخفي الذي يقيم في صدري منذ سنوات ويحولني إلى صخرة قاسية. يخلق بيني وبين الآخرين حواجز لا ترحم، عادة ما تسألني امرأة عابرة في حانة تضج بالرواد: لم أنت حزين؟

– لا أسمع، أدس رأسي في الكأس وأنسى كل اللغات، هو ذا قدري الوفي أتدثر به في أبعد المدن وأغسله بالنكران في سرير الأرق، أعاتبه قليلا حين يغيب وأعذبه حين يلتصق بي كالجذام.

– لم لا تضحك؟

لأني أنام خلف الريح وأهرب من ضجيج الفيافي وأتشبث بكل ما ينزع عن حياتي معنى التدبير والغدية، أنا أسير اللحظة وأمير الفجوات، لكن المراقب يجيء مرة أخرى ويخبرنا بالاستعداد لآخر محطة. أمنح احدى الفاتنتين العنوان الذي سأقيم فيه فتصدم بالفرق الموجود بين

* قاص ومترجم من المغرب.

حرف V وحرف W وتركض في أعقاب المراقب، بعد لحظات يعودان معا وأسمع صوت الصاعقة يدوي في الكلمات: لقد أخطأت السبيل.

– ما العمل إذن؟

الفاتنتان تنظران إلي في دهشة وانخطاف، وأنا أزداد فرحا، لأني حركت قلب البهاء، ولأن التيه وليد تاريخ عتيق يلاحقني، حتى أن غيابه المؤقت يؤرقني أحيانا. عليك أن تنزل في المحطة القادمة.

لست أدري لم أصبت بالكآبة الكريهة كلما كنت مضطرا الى البقاء وحيدا، أشعر أن العالم أجمع يتآمر على مشاعري وأني كائن منذور للعزلة والضلال.

أغادر القطار في محطة «أوفنباخ» وتلتصق الفاتنتان بزجاج النافذة تلوحان لي بأصابعهما الرخامية والبسمة الحزينة ترتسم على محياهما. أما أنا فلا أجد ما يكفي من القوة لكي أبادلهما تحية الوداع، لقد أصابني شلل تام ووقفت أحدق في الزمن اللعوب وهو يزحف بسرعة مدمرة حاملا ما تبقى لدينا من أحلام. أجلس فوق مقعد أسود. يأتي شخص قوي البنية، يسألني إن كنت أرغب في شراء الحشيش الأفغاني أو الهيروين أو الكوكايين أو الماريجوانا أو الأفيون أو أقراص الـ L.S.D أشكره وأسأله عن توقيت القطار القادم.

– إلى أين أنت ذاهب؟

– إلى... ليست لدي تذكرة ولا مال. (يضحك عاليا).

– جميل، هكذا تكون البداية.

– أعني أنني أضعت كل شيء في السفر الطويل الخاطئ.

– لا بأس عليك أن تخرج إلى الطريق السيار الرابط بين الحدود الألمانية والسويسرية. وتوقف السيارات، السويسريون لطفاء، وسيحملك أحدهم إلى حيث تشاء.

وينصرف ضاحكا راقصا، أفتح «ضفيرة» هنري ميلر واستأنس بفقره الأمريكي الفتاك، وأتأمل حركات بعض أشباح المحطة: زنجية حسناء تصفع صديقها الأشقر وتنخرط في بكاء حاد. عجوز كلوشار يستلقي نائما أو ميتا فوق مقعد مبلل وقنينات الفودكا تحيط بجثمانه، سيدة فارعة الطول تنتظر القطار وعيناها على الأرض كأنها تمثال آدمي نسيه نحات مجنون. أطفال صغار يرتجفون تحت برد الخامسة مساء. رجل يكنس أزبال المحطة، مسافر في الأربعين ينظر الى ظهر زوجته المجعد ويقاوم البكاء ثم يلتفت إلى الزنجية الحسناء ويبتسم. قطارات تجيئ وأخرى تذهب وتبدل المحطات أسماءها. وفي الهزيع الأخير من الليل أجدني في مقصورة فارغة أمام عجوز رهيب من بقايا الجيستابو، عيناه غائرتان ووجهه أنحف من قدر ممسوخ، لا ينظر إلي يحتضن حقيبة سوداء ويكلم نفسه بايقاع منتظم كأنه يستظهر قسما أو يراجع حسابات بنكية. في مثل هذه المواقف ينتابني ضحك أهوج أو نوم ثقيل فأترك المكان الى الممشى الطويل أو إلى بيت الحاجة أو أمكث في موضعي أدخن اللحظة العبثية بجلالها الخفي. لكني الآن أخاف أن تخذلني الأسماء فأضيع مرة أخرى. أنسى هذا الديناصور الغريب واراقب المحطات واحدة تلو الأخرى إلى أن يسرقني سبات مباغت لا أحلم فيه بشيء. وحين أستفيق يكون الرجل قد غادر والنهار على وشك الإنبلاج. أطل من النافذة: الخضرة النظيفة، أوراق الشجر الكستنائية، المنازل الخشبية الباهرة، الأبقار الجديدة تشرب ما تبقى من ندى الفجر وتحدق في الفراغ بعيونها الزرقاء، العمال الليليون يعودون إلى بيوتهم والسهاد يصبغ وجوههم بالسواد والتعب المزمن، يراودني إحساس ملتبس، لأنني إذن أقتحم هذا الفضاء الساطع أعجز عن التخلص من شوائب اليأس الذي يسكنني منذ قرون مديدة. لقد جئت وفي ذهني صور مشوشة عن عالم كسول مترف ورث الثراء عن مجرمي الإبادة وشياطين الكارتيلات. كنت أعتقد أن الناس هنا لا يعملون ولا ينهضون، كل شيء يأتيهم جاهزا من كوكب آخر، والآن إذ أراهم يتأبطون الجد بشكل مروع ويشرعون في ثقب الأرض أو شق السماء بعزم قوي لا مثيل له، أكتشف أسرار الإقلاع وأرثي لحال شعوب لم تتخلص من تثاؤبها المشمس بعد، وأتعلم الدرس الجرماني الأول الذي ستليه دروس لا تحصى.

في المحطة السابعة والعشرين أنزل، يستقبلني صباح نقي وهواء فواح كما لو أني ألج فردوسا أنيقا من أوسع نوافذه.

العطب

عبدالكريم جويطي*

الأبواب الثلاثة الشاهقة والمغلقة، كنت تحصي عددها بأصابع يدك الصغيرة، وتتلمس بعذوبة رائقة دوائر النحاس التي تزينها، يذهلك الصمت المنيخ وراءها، فتحاول بنظرة مهيضة وإصاخة سمع خائبة أن تسبر الأسرار المتعذر اختراقها. في معمار جبل على التكتم والاخفاء وازدراء النوافذ والكوات والشرفات. معمار شحيح وحاذق يعشق في بساطته صمت وسكينة القبور، كان للأبواب سحرها الخاص وجاذبيتها الجارفة. هل يمكن للدور أن تبوح، تومض، تنطفئ، تتلصص، تتكشف، تغيض، وتنصب غواية قائمة وشوقا عارما، وتترنح في مهب خفاء وتجل ملحاحين، الا من هناك؟ هل أغلقت الأبواب الثلاثة الى الأبد وأسلمت الدار الكبيرة لفداحة وجود فظ لا يدفئه حضور أنفاس حانية؟ فوق الباب المقابل لزنقة الباشا خطت يد عجلى للتأسي أو للشماتة (الدوام لله). تبدو الحروف الجيرية الناصلة والمنخسفة التي أرادت الاحتفاء بأبدية الله في وجه قدر الزوال الغامض للدار مهددة هي الأخرى بالاختفاء الوشيك، لقد امتدت اليها اليد المصممة، العابثة، والمدمرة للزمن. ومن باب العرصة كنت تسترق البصر من بين الشقوق لترى أشجار الرمان والليمون والخروب اليافعة تتفيأ نور الضحى المبهر أو ترشح في وحشة ظلال الأصيل الخاثرة. ولا تقرب بضراعتك اليائسة أبدا الباب الرسمي المقابل لشارع محمد الخامس. من هناك مر التاريخ المحلي منتشيا ومدججا بالبنادق والطبول والخيل المطهمة والاعلام والشواشي والرسائل والمكائد والأحقاد والأوامر والوجوه المثقلة بأقنعة السلطة وخيلاء المجد الزائف، العظماء المتأففون والتافهون المتلفعون بالدسائس والانتهازيون والوشاة، المرشحون لمص ثدي السلطة، والمهددون بالفطام.. كل التاريخ المريض للسطوة مر من هناك، ونثر قتلاه وصخبه وهباءه، حتى ان الزمن وبقهقهة فاجرة، قيد للباب الرسمي أن يستظل في ترجله نحو الصمت والنسيان بعمارة مؤسسة (تادلة- فارم) فهل تكفي كل الأدوية المودعة فيها لعلاج ما قوضه الزمن بقبضته ثم عافه؟

تكفل سي لحسن بفتح الأبواب أمام وجوهكم المغوية المتوجسة. انه ابن الدار، كبر بين الجدران والعسس والخدم، تعلم في أمسيدها، وترعرع في مجدها وهيبتها، ومهره المخزن بخاتمه الذي لا يزول: الذقن الحليقة بعناية فائقة، السروال القسيف المشمر حتى الركبة، الوقفة المنتصبة المعتدة كشموخ صارية مرمر، العين المشعة بالهيبة، واليد التي بقيت تمسك بفرح أخرس البنادق التي كانت ترعى سكينة الباشا. لم تكن هناك حاجة للمفاتيح الكثيرة التي تخشخش في يده، بدفعة خفيفة تهاوى باب العرصة، كان يبدي مناعة كاذبة وشموخا مكابرا. دخلتم، بدهشة حانقة رأيت الدور التي بنيت لتوها، والإسمنت الناشز كحدبة فظيعة في قوام متناسق، وثياب غسيل تجففها الشمس، والأشجار القليلة المهددة بالزوال، وسمعت صخب الأحياء في قرانه العنيف بجلال الموت. قال السي لحسن بأن بعض الورثة باعوهم بقعا أرضية، وعاد بكم نحو الباب ليريكم الشرخ الكبير المحدث فيه بغل فأس: (إنه زمن السيبة) ردد بأسى عميق، فلكي يدخل أحدهم سيارته الى جانب داره حطم بابا أثريا نفيسا. عدتم من جديد نحو الدور، وغير بعيد منها رأيت بضعة زليجات صفراء تتخللها زخرفة زرقاء وسوداء باهتة، لقد نجت من حملة اقتلاع وحشية وسديدة كانت آثارها ماثلة في الجدران، لم يبق من شرفة نزهة الباشا سوى حيطان متهافتة تطاولها الحشائش وتنخرها الهوام. من نافذة إحدى الدور الجديدة رأيت امرأة تراقب بفضول وقفتكم الساهمة غير المرغوب فيها. كيف يضيع تاريخ محلي كهذا في أنصبة الميراث وأنانية الورثة؟ كيف نحكم فيه العدول والقضاة والمقاولين؟ كيف نقيس ما هندسه التاريخ وشيد بالمغالبة والدماء واللوعة والعرق فتسامى يرتسم عليه ضنك القبيلة بتفاصيل الشرع وأمتار الورثة؟

لم يكن هناك منفذ للدخول الى الدار، فاضطررتم للسير نحو باب زنقة الباشا، وعلى غير ما توقعت سار بكم السي لحسن نحو باب مغلق برتاج، باب مهمل، بسيط، وخشب متفحم غلف أغلبه بالقصدير، لم تكن تحسبه ابدا على الدار. وقفتم عند مصطبة الحراس الاسمنتية حتى تتعود عيونكم الظلمة الشفيفة التي تغشي المكان، وبأنفاس مشبعة بالرطوبة وبعفن يستحيل تنفسه، وبعينين تغمرهما العتمة، فكرت في ليالي الحراس الطويلة الموحشة، حيث تتيبس الأعضاء من البرودة ويقفر القلب، ويستطيل الزمن القلق غير متناه، مفعما بالنشوة والتهتك والآهات التي تتناهى الى عزلتهم ويأسهم، يحرسون بإفراط

* روائي من المغرب.

برودة مرصدهم هسيس الحياة المعاشة قريبا منهم حتى الثمالة وليالي عمرهم المتصرمة حرمانا وعزلة متنبهة وقاتلة. استل السي لحسن من جيبه بحركة فيها نخوة المفاجأة والادهاش صورة للباشا الابن، هي الصورة الرسمية للحملة الانتخابية التي خاضها سنة ١٩٦٣. عرضها عليكم كما يعرض أحدهم كنزه الصغير أو تحفته النادرة: (هو ذا زين شباب القبيلة) رأيت بود وتعاطف خفي وغير مفهوم، وجها أسمر يفطح بالحياة وعينين تشعان بالثقة في النفس، وثغرا باسما، وشعرا مسرحا الى الوراء تدب فيه طلائع صلع غادر. وجه شبيه في أناقته بوجوه نجوم سينما الخمسينات، وتذكرت ما سمعت حول حملته الانتخابية الصاخبة، حيث ألقت طائرات رش المبيدات أوراقه الصفراء وصوره، وأتخن الجياع في ولائمه، وتقاسم الوصوليون عطاياه، ونفست القبيلة عن كل أحقادها اتجاهه واتجاه الدار الكبيرة: (والله حتى نعركها والصفرا نشركها). دخلتها مسلحة بالمطاوي وشفرات الحلاقة والغل الكبير. مزقت الستائر والزرابي وبقرت الوسائد بحثا عن الصوف، وكسرت الأواني والكؤوس حبا في الخراب، وتركت الصغار يبولون ويتبرزون على هواهم، لم تكن ولائم بل مرورا عاصفا لأفواه شرهة وأيد مخربة. لم تكن حملة انتخابية بل عرس انتقام مرير لملم الباشا بعد خسارته الفادحة فيه ذاته وأنفته وأقداره ليموت بعيدا هناك في تولوز. وليطوي التاريخ في كفنه صفحة الدار الكبيرة، صفحة بدأت بدخول الباشا الأب للقبيلة مخفورا بدوي المدافع وتحويم الطائرات وبرطمة الجنود السود وخطط الضباط الفرنسيين السديدة، وختمت بمشيئة صناديق اقتراع مهترئة ومرتجلة. ما وقعه العسكر بالحديد والنار، محته الديمقراطية الفتية والهشة بأيدي الجياع العراة الحانقين.

هنا بيت المؤونة. هنا بيت استراحة الباشا قبل خروجه للفصل في الخصومات، صعدتم بتوجس شديد درجات تلتقط أنفاسها لكيلا تتداعى، وحاذرتم جدرانا متشققة، وهناك فضحت أحد الأسرار التي كانت تشغلك وأنت تتملى في كل مساء الفرح الخالص والطيران الهذياني لأسراب الخطاف، لم تكن الأعشاش الطينية التي رأيتها في مبنى العمالة تسع حتما هذا الكم الكبير من الطيور. فأين تتستر على أعشاشها الأخرى؟ كانت الأعشاش متراصة في السقف كطفح جلدي والجدران مطرزة ببزاق دقيق ومنمق كالمنمنمات الفارسية، وكان المكر الحاذق للطيور الصغيرة يصلك دفقا خافتا لخفقة جناح ووشوشة. إن اللئيمة لا تطمئن على أعشاشها الا في كنف دور المخزن.

نزلتم، كان عليكم أن تعبروا أكوام النفايات العفنة لتصلوا إلى باحة الدار، أحشاء دجاج متفسخة، قشور خضر، بقايا طعام، رماد، قهوة مستعملة، أكياس بلاستيكية مليئة، فبغبطة وقصر نظر فظ أحال الجيران الدار الى مزبلة سرية يرمون فيها، وكيفما اتفق، كل ما يصل أيديهم من قمامة، دون أن يكترثوا برائحة الجيفة النفاذة والمهومة فوق الحارة. كأن لم تكن الدار مصدر رجاء وتعلق حميم ورهبة شديدة. كأن لم تصلهم عطايا وتفرج عنهم كرب وتزاح عنهم غصصا، حتى الرحمة التي تغدق على الأموات لا تنال الدار نصيبا منها. وسط القمامة هاجمكم ذباب ثخين وشرس، يكر بثبات وفدائية، ويفر بتراخ شديد، في الباحة، فاجأتكم شجيرات ليمون وتوت وتين طافحة الخضرة اليانعة رغم أن الدار أقفرت من الماء، الى جانب الطيور كانت الشجيرات علامات الحياة الوحيدة وسط الخراب، كأنها تسقي بالصمت والسكينة وحكمة الزوال، قطفتم بضع حبات توت ناضجة، واستعذبتم حلاوتها الفريدة، لقد خلفت في فمك مذاق الشريحة التي توزع فوق القبور، طعم لذيذ ينتزع من قلب الموت ويلتبس بالماوراء بهجرات مستحيلة ولوعة ونحيب.

هنا بيت المحظيات، كم من بهجة، رجاء، هجر، دسيسة، فخر، تعويذة، زينة، غواية وبكاء قد أريق في هذه البيوت البسيطة والموحشة كالزنازن؟ لا زمن للمحظيات إلا زمن الإحتكام لشهوة حرون، لا فرح غير لهاث الليلة البيضاء الموعودة، لا حياة غير رحاب نفس تأتزر من رهاب الليل بعكاكيز شهوة عجلى وتهتك أخرس..

هنا بيد العبيد، إنشاد الجهد والعرق والحرمان، جدران متفحمة مازالت تتعهد حشرجات وأنين وبكاء مكتوم، ذوات نكرة، تساس بالشدة والأغلال والهراوات الغليظة، وتترك للتفجع وأغنيات الحنين، كما من أحقاد كانت تضطرم بين هذه الجدران؟

وجدتم جدران المسيد والمطبخ والحمام ومربض البهائم قد تهاوت إلى الأرض، وفوق أكوامها أخذتم صورا. هناك انتبهت بوضوح لشيء أحسسته في كلام السي لحسن منذ أن وطأتم الدار. لم يكن أبدا حزينا على مآلها ولا متفجعا، كان كلامه يشي بنبرة ابتهاج خفي. لم لا؟ لقد صار قيما على دار لم يكن يجرؤ فيها على اجتياز حدود مرسومة، كان يقف فوق أكوام التراب باختيال وفخر جندي ظافر.

حين خرجتم وقد اتخنتك وليمة الخراب، كان مزيج من الأحاسيس المتناقضة يعبرك بعنف، ولكن هل تبقي هذه الدار على أحد؟

قصتان

مصائد

من أخبر وأفتى بأنها عادات سيئة؟ من غير عته الأعراف والحرص على قهر الامكان دفاعا عن إبعاد موعد الشاهدة؟ من غير خرافة الدوام؟ هكذا أعيش- وبضمير الأنا الخاص الذي أبداً ما تطاول على حيوات أخرى مهما كان مساقها. إن ما يتوج جمالنا هو هذه المسافة وهي تتقاطع في مفترق الفج العصي في الوجود ألفة وتشظيا.. إن هذا الأيقون البلوري بألف شعاع وخطى هو ما يحررنا من آفة القطيع.

من عاداتي الممنونة بالبركات، ان انتفض بين السهو وظله ثم بفرح كبير أمحو كل الخرائط وأملي على الخطو أبجدية المشي باتجاه طرق ونهايات ينظر في شأنها محوا كي تعلن البداية وما سيأتي في السفر المفتوح. من عاداتي اتقاء لآفة الاكتئاب والضغط وما جاورهما قرفا أجتحر أسوة بكائنات الشتاء الطويل الحكيمة. أمحو مدينة بحجم شتات الدار البيضاء ثم أقطنها كما لو أنني نزلت بها أول مرة. أي لا أعرف أحدا وكل ما لدي أدراج صاعدة الى الطابق الثاني في حي لا غبار عليه في الهامش ثم كتب وأوراق بيضاء وموسيقى وسهر وأشياء من فرط جمالها يستحسن ألا يعرفها أعداء الحياة.؟

من عاداتي أن أعود إلى الوراء حيث الشأن الأول كي أحصي من البعيد الغائر حيوي في هذا الزمن الشيق ويحلو لي أن أغير بعض تفاصيل ما سيأتي، إلا أنني لا أفعل لأنني جد راض على اللوح المكتوب سلفا كما أنني لا أود أن أولد في المستقبل طفلا مشذباً من كل الأخطاء لأنها الوحيدة القادرة على لم ضفاف المعاني وما تبقى فلولا من نداء المنارات البعيدة، كذلك أستبق زماني بأجنحة المراد وأندس طيفا من حاضر كما لو أنه ثقب أسود يهدد سلامة المجرة وأمن أسفار وعدت بها طمأنينة أكيدة، هكذا عاداتي أحيانا وهي تملي مسارها الخاص في غابة التوحش، إذ لا شيء غيرها صحبة أعشابها السارة وما تيسر من قدرة على إعادة النظر في البداية والمآل.

من عاداتي السيئة أن أسمح لتلقائيتي وصفائي الذبيح بالإمحاء في أحضان خدشت إمكان الوصال. أي هذه الغابة المتوحشة التي لا تؤجل لانها حاسمة في معرفة خسارات كما بشارات الوجود. بلغة العرفان، العادات السيئة الذاهبة بقفاها أو الآيبة من سر من رأى، قطاف لا يعني الأنواء المطلة على ندم العدم، بذات الحروف شعلة الآفات.

محمد بو جبيري *

من عاداتي السيئة من منظور الحريصين على الدوام هو أن أحسو بعد مائدة دسمة في آخر الليل فنجان قهوة دافئ ومليء حد الفيض. هكذا! نكاية بالبن المغشوش على أرصفة النهار وحافات الرماد.

من عاداتي، خارج سلط الواجب الضامن للقوت، أن ألوذ بالكسل الشيق أحيانا لأنه من النعم المباركة إذ السباحة في استرخاءاته العارفة تولد بشارة عود أبدي ما. أنتمي- خارج القاهر أعلاه- إلى ما يمليه المزاج كأن أتأبط شؤونا راعشة لا تغني أحدا بالتأكيد. أي أكون كما يحلو لي؟ أنزل الى صخب الآخرين، للمحبات كما الوشايات والدسائس اللئيمة. أخبط خبط ناقة عمياء أو أحتمي بصمتي وإقامتي، المؤدى عنها، في غبطة لا بأس بها جدا.

من عاداتي السيئة، كما لاحظ وسجل الأب باسم قرابة الدم، أنني لا أصل الأرحام ومبالغ في إقصاء الصلة.. أعترف بهذا السهو لكنني عاجز عن تشخيص ما يشبه القطيعة.. قطيعة في التقاطع، عادات وأعراف، أما الهيولى الأولى فهي خميرة بدئية تطرب وما تزال ضفاف التناهي السيار المقيم.

أنتمي حين أسقط من الحذاء جوارب الآخرين. أحب لنفسي ما يكرهه الآخرون كما أمقت في كثير من الأهوال وصفات أملاها عته ازمان، آفة إدمان الأعراف والمشاء المنهار في إعاقة الصواب.

من عاداتي الطيبة، ربما، هو ألا أمنح الآخر فرصة الاعتذار عن عثراته السيئة. أعفيه من هذا العناء لأنني وهو يصحو من الاساءة أكون أنا قد غادرت مجالات العين أمكنة، وزمنا كان وفيا لمواعده، أمنح الاغتياب وملصقاته الكاذبة غيابي الأثير ولا أعبأ كثيرا بالزلزال لأنه محض رجة عابرة.

من عاداتي الممنونة لذاتها أن أدوب ضجيج العالم في قارورة تكفي سدم الفجاج، أفتح في الزحام طريقي المعشوشب السيار ولا ألتفت لأن لا أحد في المرآة العاكسة.

نادرا جدا ما أذهب إلى الحمام العمومي حفاظا على نقائي الدائم حدث أن دخلت إليه وجدته شبه فارغ وما كان يصل الى أذني ان هو إلا بقايا صدى. دائما كنت أخرج من مثل هذه الحمامات منشرحا كما لو أن خمارا ما زال من غير عناء أو حاجة إلى ((الاسبرين)).

من عاداتي مخافة الحلاق، وهذا ما يفسر ربما طول شعري في الكثير من الأحيان، ليست ((فوبيا)) مرضية طبعا لأنني دائما

---

* قاص من المغرب.

يقظ في حفرته أقرأ مهنته وأغوص في خرائطه وهو يسائل رأسي كما لو أنه جغرافيا. هذا العبث أمقته وكم كنت أتمنى أن أكون في زمن ليس فيه امتهان أوساخ الآخرين، هذا التشذيب باسم الطهر لا يصنع غير جماله النسبي والسيء مع الأسف.

مخافة الحلاق ربما أيضا نابعة من مشاهدات طفل كان يجوب أسواق أريافه البدئية وكان يرى، فيما يرى، رؤوسا لراشدين وشيوخ حليقة عن آخرها ومثبتة على مستوى المخيخ آلتان لمص الدماء الساخنة، كما قيل لي في رشدي، إلا أنني لم أفهم بعد أمر تلك الرؤوس المجرحة التي تخلصت من بعض دمها وفي مواسم معينة.

رأيت كذلك فيما رأيت وفي شريط كيف أجهز الحلاق المأجور على رأس زبون جازف بالوريد لأنه لا يعرف، وهو الذاهب إلى محبات ما، أنه غير مرغوب فيه.

النبــــع

في العابر بخفة الظلال أقيم وعلى مهل أسمي حبري.

في العابر الدائم تولد شساعة جمال وفي اليابس القار يجف، عن آخره، ثدي محال.

نزر قليل من مشاعة الضوء يكفي كي يعين بصيص ما كثافة النور نكاية بسديم مستديم. لابأس إن لم تلتفت المجرة: في هامش الغبار وبأظافر من فولاذ نعرف كيف نمسك بالضاري موجا ونقيم!

للتوق أن يتوخى فلاحة أخرى، للنبع أن يستكين، أو يعزف على أوتاره السعيدة. هو الخرير النازل منه طمأنينة أو هديرا باتجاه المصب. هو الصاعد قامته.

هو القاطن مغاوره والعابر محطات أملاها محو مكين. هو النازل من مكامنه الفريدة والطافح به في واد ما.

تنأى الفصول ويقيم ظلها الخامس.

بهذا الشاق يستقيم الطريق ويستنبت تورم في الخطى آية تضيء.

قيل:

ليس في الاعادة الافادة.

نعم! لكن ما هو سر الحمى الصاعدة من أثير الأعماق؟

لماذا الأنواء- مذ كانت- تمضي وتعود؟

ثم..

ما حكاية السراب الدافق صخابا في المحيط كما لو أنه أصيل في الماء؟

كان لابد للتام خرافة في الجاهز أعرافا من لكم يليق حتى لا تصاب عين الشغاف برمد الآخرين. كان لابد من سباحة ما.

بأحضان الغيم

أحيانا يكون السغب.

هكذا..

كما لو أن السماء

ليست سماء!

أنباء تقول..

والعليمة هي السفوح.

(...)

الليل العارف بكل الذي كان وحده يملك جمرة السؤال.

الكهف الباقي لنبوءة ما. في آفاته البهيجة تركب أنثى الحواس صهواتها وتصهل في غاباتها ريح الغياب كما لو أنها ملكوت ساهر نشوان.

الجمال معول بسواعد قوية وهو يشق التصحر استدراجا للساقية وما تبقى من صغار الماء.

هو العضلات حين تهوي شراسة على فولاذ العالم.

لماذا أحيانا حين تصب الزيت على النار دفاعا عن حريقة مأمولة يتحول من تلقائه الزيت- الى إطفائي؟

لماذا ذات الماء وأنت تمنحه محبات يتوهج كما لو أنه غرف جمرة من آخر معاصر الزيتون؟

علمني المجان، حين يدعي، أن أشيد في الضالة قلاعا وأن أستنبت في الضاحية ما يكفي من غطاء نباتي حتى لا يزحف التصحر مرة أخرى، علمني ألا أفاجأ إلا بي.

دائما كنت أزرع نفسي في حقول الروح الخصيبة، مرات تعاقبت العجاف، كنت في شتائي الطويل حين أسعف أول الغيث رمضاء الآخرين، ساعتها كنت أرتب آخر تفاصيل العود الميمون الى شساعة الضوء.

خريف واحد يكفي. يشذب أنين المواعد ويفي بياض الوقت. يعد عماء بفجرا زمن الخسوف. تسمو الأعمار ويصًاعد لمقامه عري الأشجار.

المساءات، وهي تقرع الإياب، تسمي الغياب قبلة راعشة تنأى وتعمد الأنخاب. تعري الأوهام وتكسو شموسها الساهرة. ذات المساءات في العابر الكاشف المضيء.

يئن النبع حين أسنة الجارح تشطر دفقه الحالم وهو يستعجل مواعد في المصب. وئيدا يساير الإنسياب البطيء ويمضي. دائما من ذات المضايق يعود وتغتسل من أسنتها العثرات.

لا أحد يرى النبع

لأن الأرصفة أكفان.

زنابق الماء

عبدالصمد حسن *

اتسعت دائرة الظهيرة، وغادر سرب من طلاب الجامعة العبّارة القادمة من الشاطئ البعيد لـ(شط العرب) مغمورين، بوهج الشمس المتقدة.

احتشدوا في الممر الضيق لمرسى العبارة، ثم خرجوا الى الشارع الأسفلتي، بملابسهم الموحدة، وتفرقوا باتجاه الرصيفين إثر مرور سيارة عابرة، ثم عادوا فانتظموا في كتلة رمادية متراصة متجهة إلى فم الشارع.

كانت تنطلق من الكتلة السائرة كلمات متناثرة عالية تصحبها ضحكات ساخنة عابثة.. تفرقت الكتلة الرمادية عند نهاية الشارع الأسفلتي المؤدي الى معبر الجامعة، بعد حين، كانت العبارة تقل حشدا قادما من جانب النهر الآخر، توزع في أركانها فتيان وفتيات يتحدثون ويضحكون ويهتزون باهتزاز الهيكل الحديدي العريض بأمواج النهر، كانت العبارة تتجه الى ساحل النهر الصخري، وتقترب من الجسر الخشبي للمرسى، جرفت العبارة أمواجا لامعة، جعلتها كرة الشمس النارية أكثر توهجا واندفاعا نحو الصخور الخضر في الحافة التي يغمرها ظل الجسر، حيث تنطفئ ألسنتها ويخمد أوارها.

اقتربت العبارة العائمة من الجسر، وانطبقت حافتها على حافته، وأفرغت حشدها باتجاه الساحل، في حين هرع رجلان ليربطا هيكل العبارة بأوتاد حديدية على جانبي الجسر.

بدأ صخب الموجة الطلابية يرتفع وتتلاحق أصواتها وتتداخل، نازلة الى رصيف الشارع المظلل بالأشجار، واقتربت من تمثال الشاعر (السياب)، انفصل عن الكتلة الرمادية اثنان، فتى وفتاة، عبرا الطريق الأسفلتي اللاهب الى الرصيف المقابل، مبتعدين عن الظل البرونزي للشاعر المنتصب إزاء النهر، وعن الظلال الشجرية التي تختلس من قرص الشمس الناري فسحة تطرحها تحت قدمي التمثال الثقيلتين بالانتظار والصمت، قالت الفتاة:

– (أنتأخر حتى المساء هذا اليوم أيضا؟)

– (لدينا أشياء كثيرة نقولها)

همست الفتاة:

– (ظهيرة أخرى، ومساء آخر، يوم يمضي وغد يأتي.. اليوم خميس وغدا الجمعة، لا بأس.. أحبيني.. أحبيني.. كل من أحببت قبلك ما أحبوني..)

---

* قاص من العراق.

أكمل الفتى:

* (ولا عطفوا علي.. ترف شعورهن علي.. تحملني إلى الصين.. آه.. السياب أيضا).
* (ما زلنا في مدار التمثال)
* (دعينا نبتعد).

كانا يمشيان بتؤدة على البلاطات العريضة للرصيف الذي لم يكن يكسوه سوى اللهب المتسلل من وريقات الأشجار المتشابكة حتى مسافة بعيدة تحت أقدامهما، توغلا في الممر الشجري للكورنيش المهجور في هذه الساعة من الظهيرة.

قالت الفتاة:

* (ابتعدنا كثيرا.. أين الآخرون؟)
* (تفرقوا وذابوا.. لا شيء يصمد في وجه هذا الأتون).
* (أبينهم من توغل بعيدا مثلنا؟)
* بعضهم يهوى مثلنا هذه المغامرة)
* (أين الشجرة يا آدم؟ قد يسبقوننا إليها)
* (أي حواء.. إن الخوف يشل أيديهم، ألديك شجاعة كافية لأن نمضي؟)
* (لا أدري.. دعنا نهبط إلى الساحل الصخري..)
* عبرا الشارع الى الرصيف المحاذي للنهر، وهبطا بخفة سلما حجريا متآكلا، ولامست أقدامهما شظايا صخور الشاطئ المكسوة بطلاء صمغي داكن الخضرة، أقعيا على حجر مستو، صقلته الأمواج وحشائشها العائمة، وحفرته الكائنات النهرية بدأب الليالي المتوالية، همست الفتاة:
* (الظلال هنا أكثر برودة)
* (ظلال كثيفة حتى ليكاد يتلاشى الخوف هنا)

مررت الفتاة أصابعها على ثنايا الحجر وزواياه التي انحسرت عنها المياه:

(أشعر بهذه الصخور المرمية تنزف دما أخضر. إنها وحيدة هجرتها قبضة النهر، يا له من عري أخضر صقيل.. ألمسها.. ألمسها.. ألمس الصخر العاري)

* (أو تعرفين كم لها من السنين؟)
* (أتعرف أنت حقا عمرها؟ أن أباها النهر لم يفكر بتسجيل ولادتها، تركها عارية منذ فجر ولادتها).

كان حفيف النهر ينتهي عند مسافة من الشاطئ، وموجاته تتراجع كسيرة حافية، سوى من بريقها الماسي، وكان الاثنان

يحميان عيونهما من هجمات انعكاسه الشديد عليها، قالت الفتاة:

* (سترتفع المياه بعد ساعات وتغمر هذه الصخور)
* (ستغمر الساحل كله).
* (يا لها من حركة مستمرة. إني أشعر بسفينة تمخر بعيدا، هناك، في خليج عميق هناك، حيث المياه هادئة، والشمس أخف سطوعا، ألا تشعر أحيانا بأنك تغرق في خليج صغير بارد، ولا أحد ينقذك؟)
* (نتعرض جميعا لهذا الحلم)
* حلم؟ أهو مجرد حلم؟ انه أعمق من حلم يا صديقي، أتستطيع أن تتخيل شيئا هناك؟ في الضفة الأخرى من النهر؟)
* (كوخ صغير، يختفي بين سعف النخيل).
* (وهناك في أعماق النهر؟)

حدق طويلا في تجعدات شعرها الناعم الغزير، بينما استمرت في كلامها:

* (آلة، آلة ما.. إني أحاول أن أتخيل شكلها، كمان أثرية، سقطت من باخرة، مرساة صدئة، سيف قديم، ماذا تتصور؟)
* (لا شيء محددا، هناك أشياء كثيرة غارقة).
* (آه.. غارقة، كجسدي الذي أتخيله ملتحما بالأفواه الدقيقة للأسماك اللزجة اللحوحة).

ثم نهضت وقالت:

* (سأرمي بحجر إلى الماء، إنها لعبة قديمة من ألعاب الضفاف البعيدة للطفولة).
* (سأرمي أنا أيضا، أحب هذه اللعبة حقا).

رميا بحجرين صغيرين مسطحين إلى الماء، وأعقباهما بآخرين، واستمرا يرميان بالتناوب، وكانت قطع الحجر تغور على مسافات متقاربة، تاركة آثارا بشكل زنابق مائية، تبقى طافية ثم تنفرط وتتلاشى إثر ارتطامها بحافات الأمواج المترادفة، الراعشة بالضوء الشديد الذي يصوب نحو عيونهما سهاما طائشة. كانا يبدوان لشدة التحامهما ككتلة متحجرة، كتمثالين مؤبدين.

قالت الفتاة بصوت خفيض، وخصلات شعرها تنفرط بين أصابع الانعكاس الضوئي المتقلب:

* (لعبة مسلية تنسيك انفعالاتك وتساعد على السيطرة على يديك).
* (أعتقد انك على صواب. هل زال انفعالك؟)
* (لا .. لست منفعلة، اني هادئة).
* عادا الى الجلوس على الحجر المنبسط، واستقرا هادئين يحدقان في انسراح الماء وانبساطه، ككف مبسوطة أمام عراف، كانا يلمحان الزنابق الماسية يرسمها ضوء الموج على الكف الخضراء المبسوطة، فيلمحان فيها الأثر الذي خلفته الأحجار الصغيرة التي رمياها. قالت الفتاة بهدوء:
* (إني أقرأ بوضوح.. هل أقول لك ما قرأت؟)
* (حسنا.. ماذا قرأت؟)
* (رموز متفرقة، ثمة قارب.. وفراش، دماء وصرخة مخنوقة..)
* (يا لها من فراسة مخيفة)
* (اعتقد ان اليد تعدني بالسفر)
* (إلى أين؟)
* (لست أعلم، ربما كفك تعلم).
* (كفي خادعة، إنها تنطق بمفاجأة قد تفجر قلبك الصغير)
* (تفرس بها جيدا، لعلك تكون أقرب وصولا الى السر)
* (لا شيء.. لا شيء)
* (إنك ترتعش أمام رؤياك، الخوف في أعماقنا يا صديقي، إنني أراه كهذه الصخور).
* (لا أجرؤ على إيذائك، إنك رقيقة وجميلة، شعرك جميل، يداك، شفتاك، أود أن ألمسك).
* (في ظهيرة أخرى، في مساء آخر).
* (أراك أفضل من قبل).
* (سنغادر الآن، لننه هذه اللعبة).
* (أتأخر الوقت).
* (لنغادر..)
* (حسنا، إذا شئت).

كان لسان الماء يرتفع نحو الساحل الهرم، يمضغ الصمغ الأخضر العالق بالصخور، بدا لسانا غاضبا ساطعا، قافزا هنا وهناك، مس الصخور المرصوفة جميعها بلحسة واحدة، احتضنا كتبهما، وخرجا إلى الرصيف، ومشيا فوق البلاطات التي اتسعت الظلال فوقها، اجتازا الشارع الى الرصيف المقابل، وهناك توقفا قليلا:

* (إني أشعر بانتعاش).

لم تجب الفتاة فورا، لكنها قالت بعد قليل:

* (آه، حقا، كانت نزهة ممتعة)

سارا على الرصيف والشمس تميل حيث جهة النخيل في الضفة البعيدة للنهر. توقفا أثناء سيرهما، كانت اليد المبسوطة للنهر تتقلص رويدا، وتنطبق على الزنابق المرتعشة، قالت:

* (بعد ساعات سيهبط الظلام الرحيم على النهر). عبرت نظراتهما الشط العريض، تبحثان عن شيء ما، عن الزنابق التي إلتهمتها أفاعي الماء.

ملاعبة الخيول

لؤي حمزة عباس *

أنصت لهمس كائنات الظلام ينسرب خفيضا لا يكاد يُسمع، وقد ابتلع الليل ضجة السيارات السريعة الخاطفة، ونباح الكلاب البعيدة المتقطع، أفكر أنني سأرى الرجل، عاري الصدر، كما رأيته من قبل فأحث نفسي على أن أترك عيني مفتوحتين لحظة يسحب يده، بعد أن يحركها قليلا ثم يطلقها الى أمام. كنت أشك بخلو قبضته، وأشك بأنه أشار بها أو أطلقها بالفعل، فقد شغلت وقتها ببريق الجلد على جسمه المنحوت اذ تسطح ثديه لحظة ارتفعت يمناه، عندما سحبها الى الخلف إنمسح الثدي لولا حلمته البنية المنفرشة مثل حبة باقلاء مقشرة. ربما أخذت الأشياء تتداخل: الأبواب، والجدران، وقبضات المعدن، والأصوات، منذ حكيت لأمي وهي، كعادتها، تروح وتجيء منشغلة أول الأمر، فبقيت وحيدة أندفع من باب الى باب، أراها تمضي الى آخر المطبخ حيث تركنا برميل النفط، فوقه القفص الفارغ، وفوقهما كدست على نحو بطيء حاجيات قديمة متروكة، لم يكن لأحد أن يتذكر تلك الأشياء لولا حديث أمي الذي لا ينقطع عن قدور الغافون، وعلب المناسبات المنقوشة، ومصباح الغاز، تصورتني أحدث نفسي، أعيد على مسامعها تفاصيل فحلم أخافها، حتى فتحت الباب ورأيت الرجل يبتسم ابتسامته التي لا معنى لها، عندما تركت أمي القفص والتفتت نحوي فسكت مستغربة أن تكون قد أنصتت وسمعتها تسأل إن كنت قد قصصت الحلم على أحد قبلها، قالت إن الاحلام على أطراف الطير، وكما لو كانت تصلي لانت قسماتها وأغمضت عينيها لتضيف «سينغلق باب وينفتح باب». أحستني خفيفة في وقفتي تلك كأن ثقلا قد أزيح عن صدري. إنها واحدة أخرى، بنفسجية اللون، يرتجف الجفن فترتفع وتنخفض، تبدو عندها قاتمة كما لو كانت سوداء. ظهرت الأولى على الجفن الأعلى، مدورة وصغيرة أخذت تستطيل وتكبر حتى أصبحت مثل حبة فاصوليا تنغز ليل نهار. لم أشعر بأي ألم لحظة انفجرت، كنت مشغولة بفتح أبواب لا عد لها، أفتح بابا وأخطو خطوة أو خطوتين، يتغير الضوء، ربما يتغير لون الجدار، بعد أن أسمع الجلبة وأرى طيورا كبيرة وأشباح أناس بأذرع طويلة تركض واسعة الخطوات صوب الجدار، ثم أرى بابا جديدا، شبيها بسابقه، كأنه هو، وكأنني لم أفتحه من قبل، فأفتحه وأدخل ليتغير الضوء ويتبدل اللون، وتحلق الطيور الكبيرة مرة أخرى، وتركض الأشباح.

هل رأيت حلما أشد بلاهة من هذا الحلم؟ شعرت بألم أصابعي وهي تلتف كل مرة على المقبض، تجاهد لتمسك بذراعه المعدنية المحفرة ثم تسحبها الى الأسفل، كانت ذراع الباب الأخير عصية لم تستجب ليدي، كأن الباب لم يفتح منذ زمن بعيد، كانت الجلبة قد بدأت تتصاعد خفق أجنحة وخطوات، ويدي فزعة تحاول حتى إذا غدت الطيور قريبة انفلت المشهد ووجدتني بمواجهة الرجل وقد مسحت عيناه الناريتان كل ما عداها، وحركت يده المرفوعة مخاوفي. لا أتذكر أني فتحت الباب فما زالت قوة ذراعه ترهقني، لكنني كنت شبه متأكدة أن بابا من الأبواب يخبئ شيئا: رجلا، أو طيرا، أو صحراء.. أتساءل كلما ظهرت واحدة أخرى وتذكرت الحلم، ألم أسمع وقتها نباحا ولو كان بعيدا، ولم أر، مطلقا، ضوء سيارات الاسعاف؟

بدأ الرجل يحرك يديه في فضاء داخن، يدان عضلتان، تمتد اصابعهما مخلفة ظلا قاتماً على صدره العاري، كان يبتسم ابتسامة لا معنى لها عندما بدأت يمناه تشير إلي، ضم أصابعه وسحب يده الى الخلف ثم أطلقها كما لو كان يحمل رمحا، فتحت عيني بالكاد ومسحت عن جفنها الدم والصديد، كانت الدملة قد انفجرت واختفى معها ألم الجفن العلوي لتعود فتنغز في زاوية الجفن الأسفل، حيث تراها.

أخشى، في كل مرة أضع فيها رأسي على الوسادة وأنصت لهمس كائنات الظلام أن يحدث ذلك ثانية، أكدت أمي أنه لن يأتي مرة أخرى، لكنها أضافت شيئا عن الأبواب وهي تنفتح وتنغلق، فأي أبواب تلك التي سأراها، وأي طيور؟

---

* قاص من العراق.

في الصباح أرى الطيور قادمة من جهة ميناء المعقل تستدير فوق المستشفى استداراتها الكبيرة، مفرودة الأجنحة، تلون الشمس أجسامها المغزلية الدقيقة بيضاء الريش فتبدو مثل قطع من قطن تتلاعب في اثناء النهار ثم تنزل خاطفة كما لو كانت تنزل الى نهر، أرى عندها خرزات أعينها تبرق بريقا صامتا، بلون الحناء، قبل أن تغيب خلف بنايات المستشفى لتعاود صعودها من جديد، أفكر انها قد التقطت، بانتباهة الطيور، نداءات أناس المستشفى في الردهات الطويلة بالغة التعقيم فنزلت صامتة الأعين لتدق بمناقيرها على النوافذ كما لو كانت تنقر على زجاج الفتحات الدائرية للبواخر قبل أن تفزعها صفارات التوديع، أو منبهات سيارات الاسعاف وهي تعبر كل وقت من الباب الخلفي للمستشفى الى الشارع العام منحرفة تجاه مدرستنا قبل أن تنطلق متصلة النداء في شوارع المعقل.

في أوقات الاستراحة نتشبث بالحافة الاسمنتية لسور المدرسة لنطل برؤوسنا ونراها تندفع الى اليمين صوب محطة القطار، أو تميل جهة دور العمال مخترقة شارع الملعب، تسأل فاطمة وهي تلاحق بنظراتها الأضواء الخاطفة:

– لماذا تتوجه معظم سيارات الاسعاف نحو محطة القطار؟

أفكر قليلا ثم أجيب:

– ربما لأنه يأتي بالكثير من الركاب غائبين عن الوعي بعد ليلة سفر طويلة متعبة. لم نكن ننسى أمر سيارات الاسعاف إلا في وقتين: حين ننشغل برسالة يجلبها ساعي البريد على دراجته الهوائية الى فاطمة، أو حينما أقص أحد أحلامي عليها، ساعتها تغيب الطيور المغزلية البيضاء، وتنسحب سيارات الاسعاف بصافراتها، وأضوائها، والمخاوف التي تثيرها كما تثير عاصفة ترابية، ونبقى مستندتين الى سور المدرسة انتظر أن تسحب فاطمة الظرف من أحد كتبها وتقول جاء، ودق الجرس، وسألني هل أنت فاطمة، فأجبت نعم، في كل مرة يأتي فيها يدق الجرس ثم يسأل فأجيب، يفتح بعدها حقيبته الجلد المثبتة على بدن الدراجة ويخرج الظرف، قبل أن يغلق الحقيبة ويعدل من وضع قبعته الزرقاء أكون قد فتحت الرسالة، فيركب دراجته ويقول:

– لك خال لا يمل كتابة الرسائل.

لكن الظرف لم يكن يحتوي على رسالة أبدا، كان يضم في كل مرة صورة جديدة، ملونة أو بالأبيض والأسود، ينفرد الرجل فيها واقفا تحت شجرة أو منحنيا على جسر، أو يجلس بين آخرين، أجد صعوبة في التعرف عليه بين صورة وأخرى، خصوصا في الصور الجماعية فانتظر أن تشير فاطمة، مخفية شعوري بأنه ليس برجل الصور السابقة، فتؤكد بصوت عال:

– إنه خالي يبتسم للمصور، ليس بإمكانك تذكره بين رسالة وأخرى.

مرت سيارة الإسعاف بصافرتها المتلاحقة فمددت يدي لأمسك بالحافة الإسمنتية لكن فاطمة توقفت تتأملني في ابتسامة صامتة، فتساءلت:

– رسالة جديدة؟

إتسعت ابتسامتها، شعت زرقة عينيها، وهزت برأسها فتركت حافة السور متمنية أن أتعرف عليه من غير أن تشير. كان الظرف كما هو على الدوام مربعا، مثني الحافة، بمستطيل أزرق، ملصقا من ثنيته الدقيقة حسب، فتحته بسبابتها وسحبت الصورة، كان بمفرده هذه المرة يركب حصانا ويعتمر قبعة دائرية ويبتسم للمصور.

قالت:

– إنه الآن في بغداد يدرب الفروسية في نادي الصيد.

لم تشغلني عندها جدة ملامحه بالقدر الذي أثارتني فيه العلاقة الغريبة بين الحصان والصيد، فما معنى يدرب الفروسية في ناد للصيد، وماذا يمكن أن يصطاد من على حصان، بيدين فارغتين ترتديان قفازي جلد لامعي البياض؟ يبدو أكثر شبابا من جميع الصور السابقة، ربما بفعل قبعته ذات اللونين، أو بفعل اخضرار العشب من حوله، أو بفعل ركوبه الحصان.

قالت:

– لن تنسي ملامحه هذه المرة.

فتساءلت:

– هل سيمكث طويلا؟

– لم يذكر شيئا، أمي تقول انه لن يصبر على البقاء في مكان واحد.

أعادت الصورة الى الظرف، دسته بين أوراق الكتاب وأضافت:

- سيمل سريعا..
- ألم تريه يوما؟
هزت رأسها نافية وقالت:
- كان في المتوسطة حين أرسلته جدتي الى العشار ليحد سكين المطبخ، بقيت تنتظره سنوات فقد نسي أمر السكين وتوجه الى الفاو بدلا من العشار، من هناك كان يبعث بالحناء، والبخور، والبهارات الهندية، ثم انقطعت هداياه فقد مل البقاء في الفاو فتوجه للعمل في السماوة.. أتوقع انك ستفتحين بابا ذات مساء فتجدينه هناك.
- على الحصان؟
- لا تكوني سخيفة، المهم أن تريه وتتحدثي إليه.
- لكنني لا أتكلم، عادة، في أحلامي.
- في أحلام الطيور والأشباح، خالي شيء آخر، ثقي، سيكون بامكانك محادثته، وربما زودك بصورة جديدة.
أذهلني الأمر: أن آتي برسالة بدلا من ساعي البريد من رجل يمنحني إياها في الحلم، لم تكن معرفتي به كافية لتبدد غرابة الأمر، فقد ظل رجلا محبوسا في ظرف تتغير ملامحه بين صورة وأخرى، يبدو كبير السن في واحدة، حتى اذا تصورته بعمر محدد جاءت صورة لتخرب تصوري، فهو يطل كما في رسالته الأخيرة، شابا لا ترهقه ملاعبة الخيول. فتحت فاطمة عينيها فنظرت الى زرقتهما المحببة، قالت:
- ما رأيك أن نكتب له؟
- ها؟
- نكتب رسالة ونعطيها لساعي البريد.
- وماذا نقول فيها؟
- كل شيء، كل شيء، المدرسة، الطيور، والاحلام، نكتب حلما ونرسله إليه.
- لا ، الأحلام لا تكتب، انها على أطراف الطير.
- لكن المديرة تدونها في دفتر المخالفات.
- أعرف، كما أعرف أنها تدون تفاصيل رسائلك.
خفتت زرقة عينيها وغاب بريقهما، كانت يدها مرمية على الكتاب، منحنية قليلا، مضمومة الاصابع كأنها يد دمية تتكئ على سور مدرسة، وقد انطفأ من حولها كل شيء: منبهات سيارات الاسعاف، خفق أجنحة الطيور، وضجة الطالبات.
قالت:
- هل تعتقدين انها تفعل ذلك حقا
استغربت لصوتها، تصورته في لحظة صوت الدمية المسندة الى السور ينبعث من ظهرها، فالجميع يعلم ان للمديرة عيونا في الصفوف، وهي تندد في كلمة كل خميس بمخالفات الطالبات وتؤكد أنها تدون كل شيء لتعرضه في مجلس الآباء والامهات، ثم تشكر بصوت واطئ مطمئن الطالبات المتعاونات اللواتي يزودنها بالتفاصيل الدقيقة للمخالفات.
استدركت فاطمة كما لو أحست غرابة سؤالها:
- هل تعتقدين أن البنت النمشاء تنقل ما يدور بيننا؟
- طبعا، لقد رأيتها اكثر من مرة تتسمع للطالبات.
- ربما كانت تتنصت علينا..
- انها تقف دائما قرب الشبابيك، أو في عتمة الممر، أو تحت السلم..
- يا إلهي..
- يكفي أن تلمح الصورة في نظرة خاطفة، او تستمع، بلا وضوح، الى الحلم، لتنقل التفاصيل، تضيف للصورة ما تشاء، وتغير من الحلم ما يحلو لها.
- علينا أن لا نتحدث ثانية.
- كيف أخبرك عما يدور في أحلامي، وكيف تحدثينني عن خالك إذن؟
إلتمعت زرقة عينيها من جديد وقالت:
- لا أريد لحياة خالي أن تقيد في دفتر المخالفات.
لكنني بقيت مع كل حلم أمسك بذراعها وأسحبها الى مكاننا المعتاد جنب السور، أراها تلتفت قلقة قبل أن تسألني إن رأيت شيئا فأحكي آمنة، عالية الصوت، من دون أن أخشى أحدا يختبئ قرب شباك، أو في عتمة ممر، أو تحت سلم، كانت البنت النمشاء قد انحرفت عن طريقنا منذ أن رأيتها خلف مخزن المواد وقد رفعت تنورتها، وجهها الى حائط المخزن وظهرها الى السور، تركتها تفعل بهدوء واستمعت لها توشّ في خط مائي قصير يحفر بركة صغيرة أمامها سريعا ما فرغت في خط متعرج يمر من بين ساقيها، ظلت ثواني على جلستها تشد تنورتها وتحدق الى البركة يمتصها التراب، بصقت بصوت مسموع وقامت، منفرجة الساقين، وهي ما تزال تشد على التنورة، التفتت إلى الجانب ورأتني، لم أشاهد ملامحها بمثل هذا الوضوح، ولم أعرف أن لها كل هذا النمش، وأن الخوف والمفاجأة يمكن أن يصبغا الوجوه كما اصطبغ وجهها تلك اللحظة.

الطَّلقة

سالم العبد*

تحامل سويلم الفرخ على نفسه وهو يئن من نوبة ألم حادة، هاجمت ركبتيه، فاستند بصعوبة على جدار الخيمة، وشنف أذنيه الثقيلتين باذلا جهدا خارقا كي يلتقط أصوات البنادق المترددة برنين معدني أخاذ.

ظلل عينيه بيد مرتعشة، وأحد أنظاره الكليلة مستطلعا الصفوف القادمة من الخيف والظبق والجحي، وأحس بترادفات من الحسرة الواخزة تجتاح أعماقه الذاوية.. فارتعش بقوة ولكنه سرعان ما طرد الهواجس السوداء، فقد قرر أن يبتهج بكل ما تبقى له من طاقة.. (إنه يوم ليس كالأيام!!) قال في نفسه/ محاولا اقصاء ذاكرته المسكونة بذلك المشهد الوحيد دون سواه.. وغامت عيناه الكليلتان، وقد تلبسه ذلك العجز بعينه حينما تخذله ذاكرته المستعصية عن استحضار أي شيء آخر..

وشقت السماء اللاهبة في الرزفة، زخات متوالية من الرصاص، فانتبه من سبحات الذاكرة المفردة، مترعا بذلك الألم الجبار الذي لم يفارقه أبدا، والتفت الى أعماق الخيمة ورأى بندقيته البوفتيله معلقة كما هي منذ أن وضعها هناك، وعاد بعد فترة ليتابع توافد ضيوف الحراوة من الغياظ المرتفعة، فيما توالى زعيق البنادق السريعة، اللاهثة مؤكدة باصرار مستريب أن ثمة عرسا استثنائيا يقام في الرزفة الخاملة معظم أيام السنة.

غير أن طلقة وحيدة مدوية، أصمت أذنيه الخاملتين، وانداحت تترجع من أعلى العوقيد فتراجعت أمام سطوتها العاتية الزعقات اللاهثة حتى خفتت تماما، وظلت تلك الطلقة الوحيدة، الجبارة تملأ بترجيعها الهائل شرايين رأسه الأشيب، تماما وكأنها تنطلق من بندقيته البوفتيله في تلك اللحظة، واهتز منخراه برائحة البارود الحريفة.

إنه يرى عمره المجدب معلقا أمامه، محبوسا في لحظة وحيدة لا تنتهي، مرهونا بين طلقة يتيمة وسقوط قرينه من ذرى العوارة الشنيعة، سبعون عاما وهو يرفع بندقيته وتسقط قرينه مثل غراب أسود الى قعر الوادي السحيق، جثة حارة تنز بدماء دبقة، كثيفة.. سبعون عاما وهو يرفع بندقيته كأمهر رامٍ ليهنئ عروس الصبر، وطوال تلك السنوات وهو ما يزال يجتر ذهوله الأخرس مما حدث.. وظل السؤال معلقا بسنين عمره كلها، كيف استقرت رصاصة التهنئة بين عينيها فماتت على يديه هو دون سواه..؟!

كانت العجوز خليعة وقد تعودت سبحات الغيبوبة التي ما انفكت تلازمه منذ أن غرس خيمته الى جوارها في ذلك اليوم البعيد، وحيدا، مهزوما، لا يحمل معه سوى بندقيته أبوفتيله، وخرج جلدي صغير اكتسى طبقة من القذارة السوداء..

وضعت سحفة الطعام في موقعها دون أن تزعجه، وانسحبت خارجها بهدوء.. لابد انه انقطع عن العالم لبرهة.. كان قرص الشمس الكبير، يضج بدماء طافحة، وهو يناوش قمة قرن عتيق ليتوارى خلفها كما يفعل دائما في مثل هذا الوقت..

وصرخ مصعوقا بوهج ناري لذاكرة مغايرة– (انه موعد أوبة الرعاة) وانتشر أريج نبات الضومير يتضوع في الأثير.

كان يقف عند حافة التموجات الرملية الناعمة، عند أطراف الريده، مترقبا، والنهار يكاد أن ينطفئ، مغمورا بظلال عميقة، هادئة، أشبه بظلال الغيوم الكثيفة.. وترامت اليه أصوات الرعاة المنغمة، المصحوبة بالثغاء الممطوط لقطعان الماعز الشبعى.. فالتاع صدره الصغير انفعالا، فقد كان يتطلع بشغف لرؤية قرينه..

وتوالى نضح الذاكرة المحبوسة بمشاهد لا يعرفها، أخذت تتزاحم بلهفة..

كان النهار وليدا وهو يقف في ذلك المكان الرملي يتأمل انتشار الصباح الملون بحنو أخاذ، ولم يرها بين الفتيات وهو يحد أنظاره الفتية، فأخذته موجة من القلق الخفي.. وسمع وراءه لحظتها همهمة لأشخاص يتقدمون، ولم يلبث أن تبين صوت الخفرية واضحا..

– ستلحق بهم.. فمازال النهار في أوله

وتعرف على صوت أخيها الصبر وهو يرد منفعلا..

– نعم.. هو ذاك.. سألحق..

وتقارب خطو القادمين حتى حاذياه، وألقيا تحية الصباح بعجلة دون ان يتوقفا، وامتلأت عيناه الصغيرتان بإعجاب شديد، حينما تجاوزه الصبر متوهجا في اطار من الرجولة المترعة.

وانتظم في ذاكرته مشهد آخر.. بدت فيه طلائع الاغنام وقد تناثرت بين أشجار السمر والمشط كسحابات ثلجية ترصع

* قاص من اليمن.

صفحة السماء، شديدة الزرقة.
وفيما كان يتملى المشهد الساحر أمامه، لمح الصبر وهو ينحدر داخل الوادي محاذيا عقبة الخنابير، القاسية، منعطفا باتجاه القطعان.. ولم يكن حيث يقف ثمة ظل يحتمي به من قيظ الشمس، ولم تكن الرؤية جلية كما ينبغي ومضى وقت طويل قبل أن تفرغ الفتيات الى أغنامهن ويتوجهن بها نحو المراعي الكثيفة.
وخيل إليه أن شخصا ما مرق بسرعة فائقة، متماوجا مع مرايا السراب المتراقصة، ثم يختفي بعد برهة قصيرة خلف شجر سرح كبيرة..
أخذت الدنيا بالاعتام، وكان صدره العجوز يستعر بمشاعر متباينة، تنهشه بقسوة، ولكن ذاكرته المنفلتة أخذت تلح في انثيالها المتدفق، وحاول في مثابرة عنيدة أن يصدها ولكنه أخفق.. فأخذ يحدق في صفوف الحراوه، وقد تبعثرت، ولم تعد تسمع سوى أنات خافتة، لطلقات متعبة، متقطعة..
(سينطلقون الى مثاويهم، وستعود الرزفة الى سكونها الثقيل.. ولقد فاتني أن أعيش بهجتهم..) قال في حسرة.
ولكن ذلك الدبيب المشع، الذي فتت قشرة ذاكرته الوحيدة، المتيبسة، أشاع في قلبه البارد دفئا حميما.. ورأى نفسه، تحمله يفاعته الغضة على أجنحة لينة، يندفع باتجاه الوادي.. وتوقف لاهثا تحت شجرة السرح الضخمة مصعوقا، محملقا في ذهول راعش.. واشتد وجيب قلبه.. كان الصبر يوسد رأسه الكث، الصقيل في فخذ قرينه، فيما راحت أناملها الدقيقة تعبث في شعره كأم تهدهد طفلها الأثير.
وانتفض واقفا حتى كادت قدمه أن تنزلق به.. لولا لم تسارع العجوز خليعة لتسنده.. فنظر اليها بعيون ذاهلة، ممتنة، فقالت دون أن تفلته من يدها..
– إنها الحراوه هيه؟ لقد أرجعتك الى سنين مضت.
– نعم .. الحراوه..
أجابها بشرود.. وصمت مفكرا.. (يبدو أنها النهاية؟؟ كيف لي أن أتذكر كل هذا دفعة واحدة؟؟).
كانت ذؤابة صغيرة تلتهب في وعاء الشحم القذر.. رأى من خلال ضوئها الشاحب سحفة الطعام، مغطاة في موقعها.. فأبلغها باقتضاب..
– ليست بي حاجة الى الطعام..
فتناولت السحفة دون أن تتكلم، فقد كانت تعرف رغباته المحددة القاطعة، منذ أن علق بندقيته، وأعلن بنبرة باردة، حاسمة، انه لن يحركها من «الرفقه» بقية حياته.. لم يكن يدري هل يبتهج بعودة ذاكرة طرزتها الآلام الطافحة، منذ أن علم ذات يوم بعيد انه فقدها في لحظة عمياء، باترة؟
أم يحزن لأن ذاكرته التي ألفها سبعين عاما ولم يتبق له سواها، ما عادت الأثيرة لديه، فقد هوت عليه فجأة ذاكرة أخرى لا تقل عنها وجعا؟
وتصالبت عيناه الكليلتان، على بندقيته البوفتيله، عمره المعادل، الصامت.. وقد توقف ذهنه عن التفكير، وشمله شعور بالفراغ العميق.. ولوهلة، سمع صوتا مكتوما يصل إليه من ناحيتها، وكأن يدا خفية حركتها.. ولكنه ظل يحدق اليها بألفة ومودة، ولم تمر سوى لحظات قليلة، عاد بعدها يسمع الصوت المكتوم، ورأى بعينيه الكليلتين بندقيته العتيقة، تتأرجح حول الرفقة، فانتفض واقفا، وأطفأ الشمعة الذاوية بنفخة واحدة.
انه يحفظ تفاصيل خيمته، ولن يجد كبير عناء في نبش أشيائه القليلة وسط الظلمة الكثيفة كان أول ما بحث عنه جرابه الجلدي القديم، وتصاعدت للتو رائحة عطنة، لشيء يتحلل، وما لبثت يداه المعروقتان تجوسان بداخلها، وبرقت عيناه في الظلمة الساجية، وبحركة مدروسة، انتزع بندقيته، وأحس بها خفيفة ومتجاوبة، فاسرع مفعما بحيوية اللحظة النادرة، يحشوها بالبارود المتحجر.. ضغط على القطعة الحديدية الصغيرة داخل كفه المرتجفة، قبل ان يضعها في فوهة الماسورة الباردة، ونهض ثانية وأشعل قطعة الشحم الهزيلة وأخذ يتفحص فتيل الاشعال القصير، ويجففه على ذؤابة اللهب الشاحبة، شعر لأول مرة منذ سبعين عاما انه امتلك زمنا خاصا، وأن عليه ألا يفلته من يده.. وبوثبة واحدة، قذف بنفسه خارج الخيمة متلمسا بخطوات متصلبة، الطريق الى موقع الحراوة..
كانت الرزفة بأسرها تغوص في هجعة عميقة..
انتصب سويلم متفردا بساحة الحراوة المقشوطة، ورفع رأسه عاليا يتشمم أنفاس النخيل بعذوبة عميقة ثم توجه بأنظاره الملتمعة صوب ذرى العوارة، وضغط على الزناد.. فاهتز الكون، وهرب السكون المرين أمام سطوة الدوي الرهيب، وانداحت الترجيعات متواترة كهزيم الرعود الجبارة..
وعند انتشار الخيوط الأولى للفجر.. كانت العجوز خليعة وحدها التي تجرأت، وذهبت الى حيث انطلق الدوي الراعب ليلة البارحة، وذكرت فيما بعد، أن رائحة البارود الحريفة كانت تزحم الهواء الثقيل، حيث رأت العجوز سويلم محتضنا بندقيته البوفتيله، متكئا عليها بوقفة مسرحية اشبه بالخرافة.. وكان قد فارق الحياة..

إنصات

زوينة خلفان *

هكذا يعجبني كثيرا عدُ المربعات في الساحة ، أشكل منها أحجاما مختلفة وبيوتا صغيرة الواحد منها يستطيع ضمُ شخصين ، تعودت أن أضع قدمي داخل أحد هذه المربعات فلا تخرج عن الخطوط المتوازية وإذا ما خرجت أتذمر وأبتعد ، هنالك مربعات كبيرة جدا أستطيع الوقوف عليها بكامل جسدي لكنها لا تستهويني ، لا أحب اتساعها الفارغ ، الصغيرة أفضل ، تملؤني بالأسئلة بانشغالات كثيرة أعبر خلالها إلى داخلي فتكبر وتكبر حتى تذوب الخطوط الأربعة ، مساحتها الضيقة تراكم كل أخطائي فأكتشف الجانب السيئ في.. هنالك مجهول يرتادني أستطيع أن أراه وأتحدث معه...

– كم أتمنى أن يداهمني الموت وأنا أحلم

* الموت لا يأتي إلا في اليقظة

– نستطيع أن نستدعيه في أحلامنا

* سوف يكون مجرد حلم

– الحلم عندما يتكرر ونصادقه ونحاوره يتحول إلى واقع.

* قلتِ قبل قليل أنك تحبين الموت في الحلم فكيف تقلبينه إلى واقع؟!

– لأن الواقع هو الحلم أيضا وعلينا أن ندرب أنفسنا على الموت في الحقيقة حتى نستطيع تحقيقه في الحلم

* أشعر أن رأسي يدور ولا أفهم ما نقول معا.

– إنها المربعات الضيقة تمنحنا القدرة على التحاور والفهم.

* لكنها ضيقة جدا أكاد لا أحتملها.

– أشعر بذلك أيضا لكنها ستأخذنا نحو العمق نحو ذواتنا السحيقة.

* لقد تمكن مني الخواء كثيرا مؤخرا وأخشى أن تتجاوزني الأيام وأنا هنا في نفس المربع الضيق.

– إنك تتحدثين كما لو أنك أنا.

* ما الفائدة من الحوار إذن إذا كنا نشبه بعضنا.

– إذا واصلنا تأملنا في الخطوط الأربعة سنكتشف لختلافنا.

* هي مجرد خطوط محفورة على الإسمنت يتخللها التراب ماذا يمكن أن تقول؟!

– الكثير.

* كيف ؟!

– إنها أتاحت لنا الحديث عن الموت والحلم وسيكون هنالك الكثير من العمر كي نتحدث أكثر في أوجاعنا

* لن يكفي العمر .. لقد عبر أكثر من نصفه في اجترار الأمنيات.

– النصف المتبقي سنملؤه بتحقيق أمنياتنا.

* لا يستهويني الحديث عن الأمنيات .. الخطوط تضيق.

تضيق الخطوط.. علي أن أكون أقوى من ذلك المجهول الضعيف، أخذ يقتفي آثار العابرين إلى الموت بينما أحاول عبور موتهم إلى حياة أخرى.

انتقلت إلى مكان آخر بلا مربعات أو خطوط ، هنالك شيء آخر يشبه تلك الخطوط المتوازية ، إنها تشققات ممتدة أو ربما أستطيع تسميتها خطوطا عرجاء ، تكاد تفلق كل شيء نصفين لكنها لا تفعل ، بل تمتد شاقة المكان في ترحال لا متناه ، لا تأبه بالحشرات السارحة على امتدادها ، أحاول تلمُس أسئلة جديدة في تعرجاتها، لقد كنت ساذجة بما فيه الكفاية ، كيف لي إيقاظ المجهول المندحر داخلي منذ مدة طويلة، لابد وأن أوهاما كثيرة غطته مذ أوقفت التحاور معه .. إنني أخافه أكثر مما أحتمل لكن شيئا ما يفرض علي محاورته لأعرف من أنا وماذا أعني.. إنها الشقوق الممتدة ، وحدها قادرة على اختراقي..

– علينا الابكار بالذهاب.

* إلى أين ؟!

– لا يهم إلى أين ، فقط لنتبعها.

* الخطوط ؟

– لم تعد مجدية .. هنالك شقوق ممتدة في أعماقنا.

* لقد استمرأت اللعبة ولن أكون معك.

– لا زلت تسايرين أوهامك.

* ستكون أفضل من جنونك.

– الجنون .. نعم هو ما ينقصنا لنصل.

* لن نصل أبدا ، لا شيء يدعو للذهاب أصلا.

– وماذا إذا بقينا ، ماذا سنجني؟

* لا شيء .. كالأخريات.

– لكنني أكاد أؤمن أننا لسنا كالأخريات .. سنضيع في أعماق هذه الشقوق، سنجد الأحلام التي خبأناها ذات يوم وضاعت، سوف يكون لدينا الكثير لنقوله عن الحب والطفولة والسفر والمستقبل، سنخلق أوطانا جميلة تعجُ بفتيات يرقصن الباليه على الجليد ، سننبت من بين الشقوق عرسا مقدسا ونهجر المستحيل إلى الممكن..

* الأبجدية .. البداية تفرض نفسها حين نحلم فنعود نكرر أنفسنا.

– انك تكسرين أجنحتي التي صرفت عمرا كبيرا في تكوينها.

* فعلت ذلك ذات يوم وانكسرت.

– انظري كيف أخذ حوارنا يترهل وينزوي.

* كنا نحلم فقط.

– بل نتحاور ولم نمنح حوارنا الكثافة التي يستحقها.

* الحوار يفضي إلى الألم.

– والألم يفضي إلى المستقبل.

شهوة الاكتشاف والمغامرة لم تطل كل أجزائي ، ثمة أعضاء كثيرة معطلة تتلمس خطواتها نحو الموت .. أنصت إلى هزيم رعود بعيدة ، نقر خفيف على الباب الذي يظل مواربا باستمرار ، لن أعيره اهتماما هذه المرة....

* قاصة من سلطنة عمان.



الخطاب المزروعي *

من الظلام جئت وإلى الظلام أعود
(سعد الله ونوس)
رحلة في مجاهل موت عابر

النهاية

رحت محاولا أن أحرك رجلي، وكأني فراشة توشك أن تخرج من شرنقتها، غمرني النور.. فصرخت.. سائل مخاطي، دم ذو رائحة صديدية، بول، اختلطت به، وقفت على رأسي وأنا أشاهد العالم، لفوني بخرقة أحسست بألم لذيذ يجمع عظامي الصغيرة، خدعت بعدها لم أكن أعلم أنها النهاية.

القبو

أشعلت لفافة بيضاء كجناح النورس، حملتني الى مرافئ مدن جميلة، لكنها فقيرة مددت يدي وأنا أمر بين البيوت القديمة خدشتني حصيات نتأت من الجدران بفعل المطر والزمن المعطوب، تذكرت المجنون: أمر على الديار!

غمست يدي في ساقية الفلج.. غسلت وجهي من بقايا قبائل علقت به، طلقت كل شيء..

– قوم صل.. قال أبي.

رمقته بنظرة خاطفة، صمت.

ركضت– سمعت صوت أبي يلاحقني:

– (ما عليك الملعون، الكلب....) أنا الكلب أم هؤلاء البشر ركضت الى المقبرة.

صرخت: اقتلني.. لا أحب هذه الحياة الملعونة، رجع الصدى قاسيا ضبابيا عوت الكلاب من ناحية الجبل، وكأن تلك المخلوقات تسخر مني.

تمددت على الحصباء حتى داهمني الليل، عندما فتحت عيني رأيت النجوم تراقبني، كعيني ذئب... سمعت صوت امرأة يقترب من المزرعة التي كانت على يميني، تيقنت أنه صوت زوينة كانت تبحث عن دجاجتها التي لم ترجع مع الديك، جلست حتى لا تفاجأ بي، لم ترني المسكينة، أخذ صوتها يختفي كما جاء.

أشعلت لفافة ورسمت دوائر هلامية، أخذت أحول المنظر إلى فكرة! حياتنا.. كهذه الدوائر الدخانية تتلاشى، ولكن سمعت المعلم صالح يقول: إننا سنبعث يوم القيامة، وسيحاسبنا ربنا حتى عن التمرة التي نأكلها، ولكن لم اقتنع بكلامه، لأنه لو صحيح (قلت في سريرتي) لماذا هو يأكل مال أبناء أخيه اليتامى؟ نفثت آخر نفس من اللفافة. بصقت على أفكار المعلم صالح، قررت أن لا أرجع الى البيت باكرا، لأن أبي سيحاسبني أين ذهبت؟ وأين صليت؟ ومن رافقت؟ وكأنه مستخلف، لمحاسبتي قبل الأوان.

كان المكان ساكنا، ما أجمل أن يتوحد الإنسان بنفسه..!!

أحسست بخطوات.. تقترب مني، وشبح في الظلام يقترب مني، قلت في سريرتي: إن كان أبي سأركض الى الجبل ليأويني..!

كان الشبح القادم يدخن!، هذا حتما ليس أبي..

« وطني علمني
ان التاريخ البشري
بدون الحب..
عويل ونكاح
في الصحراء»

---

* قاص من سلطنة عمان.

دوى في أذني صوت مظفر النواب مخترقا الحصى والذل والجبن والعار ليملأني حبا وتمردا.

– هاه.. حمدان، والله خلاك مظفر ثورجي بصحيح.

– أكيد تحب، وما قلت لي (خرج صوته متهكما، أعقبه بضحكة ساحرة كصوته).

– أرجوك حمدان تعال... غن لي.

حملني صوت حمدان إلى مدن جميلة، صرت أحلق كفراشة تهوى اللعب بالنار

– لأنس ورطتي..!

* * *

– عبود ود سويدان.. كان باغي تستعجب..

– أعرفه كان جده خادم جدي.. إلين اليوم ما يقول! السلام عليكم.

– عجب ما كذاك، تو يوم يتخرج من الجامعة.. يقولوا معاشه أكثر من خمسمائة ريال.

– نشا الله يعطوه ألف أيبقى ود سويدان كما هو، ما يرتفع أفوق يوم ما ينزل..

تسمرت تحت نافذة (سبلة الجماعة) وأنا أستمع الى الحوار الذي يدور بين حمود وجمعة، بصقت. أشعلت لفافة وواصلت طريقي إلى البيت، ليحترق هذا العالم الغرب يقتسمون أراضي المريخ، ونحن نقتسم الناس؛ نبيعهم ونشتريهم، وكأننا في أسواق النخاسة.

البداية

كانت القرية تتهيأ لمضاجعة الليل، فاشعل فانوس هنا وهناك، أدخلت زوينة دجاجتها والديك حتى لا يبيتا على السدرة ويأكلهما الثعلب!.. ضحكات الصبايا تأتي مختلسة الأشجار من ناحية ساقية الفلج، وهن يفركن أجسادهن الرخامية البضة، ويتقافزن فوق بعضهن غبطة؛ لأنهن استطعن أن يسبحن عاريات دون أن يراهن أحد...، لأن الليل يغطي الجميع، وحمدان الذي يستمتع بالمنظر الخلاسي وهو يمتطي أحد فروع شجرة المانجو أعلى الساقية، وضوء القمر يتسلل إلى تلك الأجساد السمكية، وهن يتقافزن فرحا وغبطة، كان كل شيء يمضي بإحكام لولا أن صرخة دوت فهزت القرية!

نزل حمدان مسرعا دون أن يكترث من أن تشاهده الصبايا، بأنه كان يراقبهن، رفع دشداشته بعدما تبين له مصدر الصراخ وأطلق ساقيه للريح.. إنه يأتي من جهة بيت صديقه محمد.

كانت خديجة تصرخ وهي تخدش وجهها مادة رجليها وشعرها المنفوش فوق الجثة المكبة التي كانت مسجاة أمامها...

وقف حمدان يزن المنظر في عقله، من هذا؟!

وهو لا يريد أن يخمن!

لحظات حتى كان معظم أهالي القرية متجمهرين داخل بيت عيسى وخارجه، شق ذلك الجمع المعلم صالح بعمامته البيضاء، اتجه إلى الجثة وقلبها بكلتا يديه بعدما وضع عصاه على الأرض، رمقته عينا محمد الجامدتان.

– اذكري الله يا حرمه (قال المعلم صالح) مخاطبا خديجة وأردف:

– أين عيسى؟!

تلاقت عيون الجميع وهم يبحثون عنه بينهم.. صرخ حمدان وأخذ يركض متجها الى تلة المقبرة، أخذ يصرخ ويمزق دشداشته ويمرغ نفسه في التراب كذئب تلقى رصاصة قاتلة، عندها صرخ بصوت أغشي عليه لم يفق إلا على صوت ديك زوينة وهو يعلن منتصف الليل.

كانت خطوات رجلين تقترب منه بتبين له انهما حمود وجمعة وهما يتهامسان بينهما:

– مسكين محمد دائما يتشاجر مع أبيه.

– هذه نهاية كل واحد ما يطيع الله ورسوله!

– المشكلة الحين ما كذاك.. خديجة أكيد ما رايحة تتحمل الصدمة بنها المقتول إذا كان القاتل أبوه.

– مسكين محمد.. الله يرحمه!

– كانت خطوات الرجلين تبتعدان وصوتهما يتلاشى.

– دفن حمدان وجهه في يديه، وأخذ يبكي محاولا أن يخرج من قبوه.

المسيَّرون

عبدالعزيز الفارسي*

عزيزي: سليمان.
هذا المساء يفتُّ في عضُدِ الأماني. يشوّشُ عليّ لحظات الجنون. ينثرني وأنا المبعثر في متاهات زمنٍ جُرِّد من سُلطاته. كان لغيري أن ينام في جو دافئٍ كهذا. جوارحي تأبى ذلك. قل لي بربك: أيّ خدعة كبرى أمارسها كي أنام وألف طعنة تسكن جفني؟!!. أمطرتني الأحزان فما بكت عليّ سحابة، فعلام أحزن أو أبكي؟. أفرُّ من المجهول وهو لصيق ظهري، فمِمَ أفر؟ !!. إن مت الليلة: من سيذكرني؟ !!. عالمنا ينزلق بأطفاله إلى الهاوية وهم يصفقون. وإن سألتهم:«لِمَ ترضون الانزلاق؟».. قالوا: «مُسيَّرون». إني أنبذ كل السخافات من حولي. آويتُ إلى قلبي ليعصمني من الطوفان، و منه أكتب إليك.

لا تسل: لِمَ اخترتك بالذات؟، ولِمَ أكتب ولا أتحدث؟. سأقول لك: «مُسيَّر». عاشرتهم أربعين حولاً وكان يكفيني منها أربعون يوماً لآخذ طباعهم !. لكن اسمك يطفو على سطح الذاكرة. كأنك أنا. كأني أنت. فقلت: «أُكاشفك». فكرت هذا المساء بالانتحار. فليس في الحياة ما يستحق كل هذا العناء. أُشغّل التلفاز في الصباح فأرى هواني. تُسحق أجزائي وأنا صامت طوعاً أو كرها. لا أنبس ببنت شفة. «يا قوم لا تتكلموا». إن عارضتُ مُت، وكذا إن صمت. تقول «أم العيال»: «من لأولادك بعدك إن أنت تحدثت». أقول: «لهم الله». وتجيب على الفور: «والله نفسه أيضاً لأولئك المأسورين داخل شاشة تلفازك». لذا أفكر في مخترع الانتحار. أظن أن «أم عياله» أجبرته على السكوت كما أجبرتني «أم عيالي» فابتكر طريقة جديدة للكلام. قلت: «أُجرب طريقة كلامه». ركبتُ سيارتي واخترت الطريق السريع خارج المدينة. ظننتُ أن به من الشاحنات ما يكفي لجعلي وسيارتي في حكم «الهريس» بمجرد اصطدامي بإحداها. أنا لا أمزح. إني جاد.ما جدوى هذا التشظي؟.

فلنمت أحراراً ياصديقي. قدتُ السيارة بسرعة جنونية متجاوزاً كل السيارات أمامي. اخترقني الهواء والذكرى وآلام المساء. تبعتني إحدى السيارات وظلت تطاردني بأضوائها الكاشفة. كانت كاكتشافي المر المتأخر، فلم أعرها اهتمامي. واصلتُ سيري في انتظار شاحنة تأتي من الجهة المعاكسة. لم يكن من العدل أن أختار لتصادمي سيارة صغيرة فأقتل غيري معي. الشاحنة لن تتضرر. لم تأت أي شاحنة، بيد أن السيارة ذات الأضواء الكاشفة ظلت تلاحقني. فكّرت: «أغمض عينيّ تاركاً مقود السيارة، ثم أقول: سيّرتني السيارة». فعلتُ ذلك وظلت السيارة تمضي في الشارع المستقيم حتى توقفت فجأة. فتحت عيني اعتقاداً بقدرتي على الكلام أخيرا، فرأيت أن الوقود قد نفد. صرخت: «ليس الآن».كان المكان مقفراً. التفتُ إلى الخلف فرأيت سيارة شرطة. فرحت. نزل أحد الشرطيين مقترباً مني .صرخت حين رأيته: «الله بعثكم لنجدتي». رد باستياء: «الله بعثك لتهلكنا. طاردناك من طرف المدينة بالأضواء الكاشفة كي تقف، ولم تقف إلا بعد خمسين كيلومتراً عن المدينة. هات بطاقة الهوية ورخصة القيادة وملكية السيارة». ذُهلت. هل يحمل المنتحر بطاقات الزيف إلى العالم الآخر؟. تظاهرت بالبحث عنها. قلت له: «في البيت». انفجر غضبا: «ترتكب مخالفة التجاوز في مكان يمنع فيه التجاوز. نستوقفك فتهرب بنا إلى الصحراء مرتكباً مخالفة أخرى. أطلب وثائقك فأرى أنك ترتكب مخالفة عدم حملها». قلت ببلاهة: «وما يدريني أنكم شرطة. لماذا لم تستعملوا صوت الإنذار؟». ضرب بقبضته باب سيارتي: «وهذه مخالفة أخرى: إهانة السلطات بالتدخل في عملها»، وحين رأى الدم ينزف من يديه تابع: «ومخالفة الاعتداء على السلطات». قلت في نفسي: «من يعترض؟!. نحن في الصحراء». ذهب إلى سيارته وأخرج دفتر المخالفات وظل يسجل واحدة بعد أخرى. قلت له: «خذني إلى البيت. وقودي نفد». استشاط غضبا: «ومخالفة

---

* قاص من سلطنة عمان.

إزعاج السلطات أيضا». ثم بدا لهما من بعد الآيات أن يأخذاني إلى البيت، و أركبني السيارة الشرطيان. أوصلاني بعد أن أخطأت في معرفة منزلي بضع مرات نلت عليها مخالفات أخرى تحت مسمى: «محاولة تضليل السلطات». حين هممت بالنزول وإغلاق الباب، شدني الشرطي من ثوبي: «مخالفاتك». وناولني الأوراق. قلت: «شكراً على إيصالي». رد:« العفو. الشرطة في خدمة المواطن ». دخلت منزلي فرأيت أم العيال تطحن في فمها المكسرات وتتابع برنامج: «خلّيك بالبيت». أعطيتها المخالفات ودخلت إلى غرفتي. سمعتها تصرخ وانا أغلق الباب على فشلي : «حذرتك من الخروج مرارا. خلّيك بالبيت». لم أعرها اهتماما. أكانت تحدثني أم التلفاز حدّث؟ .

إيه يا صديق.. حتى الموت يرفضني. تنازلنا أفلا يحق له أن يرفض أمثالنا؟.قل لي دون مواربة: «لِم نحيا؟. لِمن نترك هذا الكّدح؟». تعصر قلبك إرضاءً لآخر، فتجد أنه أول من يُسلم ظهرك للريح. تراهم على شفا جرح وتنقذهم فيدفنونك في جرح آخر غير مبالين باستغاثاتك. العالم يتآكل بسرعة الحزن حين يلجُ إلى القلب، ونحن لا نعي ذلك إلا على أعتاب القبر. عن أي فضيلة يتحدث هذا العالم؟!. أتعرف «سالم»؟. إنه عامل نظافة في الشركة التي أعمل بها. حدثني سالم عن نفسه قال:

« عندي خمسة أولاد وسبع بنات. أنهى الأول دراسته في جامعة أهلية وقد أرهق كاهلي بالديون. انتظر في البيت قرابة العامين ثم وجد عملاً في شركة في الخارج. سافر وترك لي الديون. جاء الثاني فلم أجد ما يكفي لإكمال دراسته. اعترض وهجر البيت. ظل يتسكع في الطرقات. أدمن ودخل السجن. جاء الثالث واختصر على نفسه. ذهب ليعمل في محطة للوقود براتب زهيد. ليس في بناتي من تعمل، ولذا ليس فيهن متزوجة. الرجال يموتون في حوادث السيارات والبنات في المنازل. دخلي زهيد. إذا مرض أحدهم لم أستطع الذهاب به إلى المستشفى. تخيّل يا أستاذ: حتى تعريفة العلاج في المستشفى أعجز عن إيجادها. انظر إلى وجهي. أيستحق هذا الشيب كل هذا الذل؟!!!. مرض ثلاثة من أطفالي، فاستدنت تعريفة العلاج وذهبت بأصغرهم فقط إلى المستشفى.كنت أضغط بقوة على المبلغ في انتظار دوري بينما يدي الأخرى تمسك بطفلي.لم تكد تمر دقيقتان حتى عمّ اضطراب المكان. سمعت الموظفين يتهامسون: «جاءت خاتون». وما أن يعلم موظف بمجيئها حتى يرتبك ويبدأ بلملمة أوراقه. حين سمعت باسمها يا أستاذ، تذكرت عاهرة – أعزك الله – كانت في أقصى الحي الجنوبي الذي تركته منذ خمس سنين. كانت تحمل نفس الاسم، متزوجة من عربيد، ولها ثلاثة أولاد لا يملكون ذرة من الرجولة. كنا نسخر من رقتهم الزائدة :«من يلومكم؟ أمكم خاتونه». حين دخلت «خاتون» المستشفى كدتُ أُصعق. إنهما تتشابهان إلى حد بعيد. ما حدث يا أستاذ أنهم أدخلوها مباشرة دون تعطيل، بل رفضوا أخذ التعريفة منها. تسببت خاتون في تأخيري ساعة أخرى. حين وصل دوري استلّوا مني المبلغ كنزع الروح من جسد الكافر – أجاركم الله – دون رحمة. عرضت ابني على الطبيب ووصف له العلاج(١). عدت إلى المنزل وقسّمت دواءه بالتساوي على أولادي الثلاثة المرضى. بكينا جميعاً حينئذ. رفعت رأسي إلى السماء وقلت: (ربي. عجّل بموتي). قل يا أستاذ: لماذا تغير العالم هكذا؟!».

وأنا أيضاً أسألك يا عزيزي سليمان: لماذا تغير العالم هكذا؟. إن تحدثنا عن الواقع قالوا: «عدميّون. متشائمون». فليخبروني: «أين هو التفاؤل؟». إننا مسحوقون بكل معنى الكلمة، والسحاقيات و أولادهن ملكن الأرض». سمعتُ بالأمس في الإذاعة برنامجاً موسيقياً يسمى: «لا تتردد» .قالت المذيعة: «هناك طرق كثيرة لجعل الحياة أكثر تفاؤلاً ومرحاً وروعة». وجاء فاصل موسيقي قلت أثناءه لنفسي: «وجدتُ ضالتي إذن». أكملت المذيعة بعد الفاصل: «الشعر الجميل. الفن. الموسيقى والألغام.. عفواً الأنغام». قلت: «بل الألغام.كلمة الحق أسبق». ثم أردفتْ المذيعة: «عش وأفرح ...و لا تتردد». قلت: «أريد الموت ولستُ مترددا، لكن من أين لي بالألغام؟!» .

ذهبت مع جاري «سعدون» لزيارة «خمّاس المحش» الذي تركه أولاده وحيداً في دار العجزة. يقول أكبرهم: «الحياة تغيّرت كثيرا. كان بإمكان أمي أن تعتني بجدي في أيامه الأخيرة لأنها كانت ربة منزل وغير مرتبطة بمشاغل

كثيرة. أما زوجاتنا فعاملات ولا يمكن لهن الجلوس في المنزل لرعاية والدي. دار العجزة الحل الأمثل. يعتنون به ونزوره باستمرار». حين سألت «سعدون» عن المعنى التقريبي لمصطلح «باستمرار» الذي استخدمه الابن الأكبر، قال: «آخر مرة زاروه فيها كانت قبل سنة». قلت: «أنعم باستمرارية الزيارة !!!!». حين دخلنا معاً لرؤية «خمّاس» كاد أن يغمى علي. لم أحتمل المنظر. كانت آخر صورة أحملها في ذهني له وهو يتكئ على عصاه متجهاً إلى المسجد. منظره الآن مختلف جدا. يدخل من أنفه أنبوب طويل قالوا أنه للطعام والشراب. ويخرج من بين فخذيه أنبوب آخر متصل بكيس شفاف معلّق بطرف السرير، قالوا أنه للبول. السائل الذي رأيته في الكيس كان أقرب إلى حمرة الدم. عينا خمّاس مغلقتان بأشرطة لاصقة. كان يصدر بين الفينة والأخرى أنيناً خفيضاً يمزقنا. رأيتُ قربه شابة بعينين جادتين تمسك بمحارم ورقية وتنظف جانبي فمه. كانت تعمل بصمت، وتبكي كذلك بالصمت نفسه. تسقط بعض دموعها على وجه خمّاس فتزيلها بسرعة. يُخيّل للناظر أنها تبكي نيابة عنه. ظللتُ و سعدون صامتين ثم قررنا الانصراف. مضينا بصمت. كنت أفكر: «ظلّ خمّاس صامتاً مثلي طيلة عمره خوفاً على العيال، وهاهو يموت صامتاً على هامش الحياة. من أدخل تلك الأنابيب؟. ما أصعب أن يطّلع الآخرون على ما كنت تسعى لإخفائه طيلة عمرك وأنت عاجز عن ردهم. ترى لو يفيق الآن: ما يقول؟». فاجأني سعدون بسؤاله:

- أتعرفها؟!!

- من تقصد؟

- تلك الفتاة.

- ابنته... ربما.

- لا. إنها متطوعة. لو كنت مكان أولاده لجلبت له عاملاً آسيوياً يرعاه. لن يكلف ذلك شيئا. مبلغ بسيط، راتب العامل فقط.

- لو كنت أنا مكانه لصرخت: احقنوني بالسم لأموت.

هكذا قلت يا سليمان وكلي تعجب. الغرباء يا صديقي مرة أخرى. الغرباء؟!!!! أنظر إلى مغالطاتي. من يستحق اسم الغريب هنا؟! ومن يستحق اسم القريب؟!!. لِم نتهافت يا صديقي على الحياة إن كنا نعيش بأفواه مغلقة ونموت والأنابيب انتهكت سترنا؟!!! لم يمت خمّاس بعد. لكنه في طي النسيان. إن غبت عن عينيك اليوم تنساني غدا. أليس كذلك؟. إذن أقنعني بما يستحق أن أعيش من أجله؟!!. «مسيّرون». لن نقول غير ذلك لنستبيح شمّاعة القدر. الحياة. الليل. الموت. هذه المترادفات في لغتي العقيمة. إيه يا زمن الصمت القسري. إيه يا زمن الأوجاع. أطراف الحكاية في يدي، ويدي ليست ملكي. من يُسيّر من؟!!. أعود فأقول لك: لا تسلني لِم أكتب ولا أتحدث؟. لِم اخترتك أنت بالذات؟. ليس لكل سؤال إجابة، لكن لكل شيء انتهاء. إن طلع الصباح عليّ سأقف على مدخل الشركة وأقول للعاملين: «ارجعوا وقروا عينا. لا عمل بعد اليوم. لِم ترهقون أنفسكم؟. عدميّون. مسيّرون. لا بأس. المهم ألا تترددوا في كسر الحلقة المفرغة من الميلاد والموت على الهوامش». سيقول أحد العمال: «مجنون آخر». سيكثر لغطهم. سيتجمعون حولي ليقيدوني. سيحملونني إلى أقصى الأرض وفمي مغلق قسرا. أثمة فرق؟!. على الأقل سبب مقنع للصمت !!!.

عزيزي سليمان:

أسألك: إن كنت تولد لتموت والعالم لا يأبه بك، لِم تحيا؟. أليس الموت أجدرُ بك؟. دعني ألملم أوراق الرحيل. لي مع الأقدار حكاية، وحكايتي على فم الزمان. من يغلق فم الزمان فيلغي حكايتي؟.

خـــالد المنسيّ

ملاحظات:

١-لم أشرب شيئاً هذه الليلة.

٢- القلم لا يكفي للانتحار. بإمكانك نسخ الرسالة وإرسالها إلى أي السلطات. دعها «تُسيّرني» حيث تشاء.

***

١ - أسرّ لي سالم في يوم آخر بأن خاتون كانت قد جاءت لعلاج نقطة سوداء صغيرة جداً ظهرت فجأة في خاصرتها اليمنى. واشتكت أن مظهرها مزعج جداً لكل من يراها. وفي صباح ثالث سألني سالم: كيف يمكن لخاتون أن تصل إلى كل هذا في بضع سنين؟. قلت: لله الأمر من قبل ومن بعد.

فراشة البحر

جوخة الحارثي *

٥/٢/٢٠٠٠م:

لصديقي ثلاثة أحواض لأسماك الزينة، وإذا ما باغته جمال فتاة في الشارع سيصفر: «يا الله.. ما أحلاها كأنها سمكة»، وحجرتنا- المستأجرة في الخوير بخمسين ريالا- عارية من أي قطعة أثاث عدا منضدة واسعة تربعت عليها الأحواض وسريرين حديديين بفرش قديمة.

قد فرغ لتوه من قراءة المجلات المصورة من مركز الأحياء البحرية، ومن تحفظ أسماء الأنواع التي اكتشفت حديثا.. قررت أن أواجهه.. لابد أن أواجهه.. ثبت عيني على عينيه وقلت: «اسمع..» ولكن الكلمة خرجت رديئة نوعا ما فعمدت إلى تفخيم صوتي وقلت: «هذا لا يحتمل..»، نظر إلي فتعاظم غيظي لأن طيبة لا تحتمل قد تبدت من ملامحه الملوثة أصلا بالطيبة.. قال بهدوء وآثار الفرح بالأنواع السمكية الجديدة ماتزال عالقة بوجهه: «أنت متضايق؟.. أهلها ما زالوا مصرين على موقفهم؟!».. اعتدلت.. ضغطت على أسناني: «نعم يا أستاذ متضايق ولكن ليس بسبب نصرة وعناد أهلها.. بل لأننا لا نجد خزانة نضع فيها ثيابنا»، وأشرت باستخفاف الى المسامير المركوزة في الجدران على امتداد خط أفقي متصل وقد تدلت منها دشاديشنا وثياب العمل، فقال بطيبة مدمرة: «لا بأس، سنتوقف عن الخروج للبلد في إجازة الإسبوع حتى نوفر ثمن خزانة». وقفت وأشرت الى الصورة الضخمة ذات الإطار الثمين وصحت: «نعم.. فقط تستطيع التوفير لهذه دون اضطرار لقضاء الجمعة هنا..» أصابته دهشة حقيقية.. وجهه المسكون أصلا بالبراءة تعلوه دهشة.. ظلمات بعضها فوق بعض.. قال بحرارة: «هذه أطول نوعية تم اكتشافها في الخليج.. إنها نادرة.. انها فاتنة.. إلى الآن والدراسات لم تحسم أمر دورة حياتها بعد فبيضها.. «قاطعته»: أرجوك لا أريد أن أعرف شيئا عن بيضها.. أريد بيضا يؤكل.. لن أظل أطعمك مجانا يا أخي.. افهم.. إن لم تساهم في جميع المصاريف بشكل أكبر وتوفر معي لأجل الأثاث سأحطم هذه الأحواض.. أتفهم؟».

لا أدري إن كان قد درس شيئا في البستنة، لم نتحدث في ذلك أبدا، ولكنه استمر في عمله في الحديقة العامة بجد، ولم أسمعه يشكو قط، أما أنا فما إن نفتح لفافات الطعام البسيط مساء حتى تنهمر شكاواي ويستمع.

١٠/٤/٢٠٠٠م:

كم من الزمن قد ذاب بيني وبين تلك الحوارات الغاضبة؟ لست أدري.. أتذكر فقط بيتنا القصي واللحظة الخاطفة- كأي لحظة تحفر مجراها العميق- التي سلم فيها أبي أمجاده القديمة للشيخوخة ولزم الفراش.

هل كان ذلك آخر عهدي بالحوارات؟.. من سيبقى في الدكان؟.. هل أترك عملي هنا؟.. هل يترك أخي الصغير دراسته؟.. هل نستغني عن الدكان.. تناقشنا وتعاركنا حتى تسمم دمي، ولكني الأكبر والأقوى، وعملي يجلب المال في حين لا تجلب دراسة أخي غير طيف ناحل للمستقبل، فبقي هو في الدكان، وعدت.. وكان صديقي يصنف الصور، قرفصت بجانبه بهدوء وللمرة الأولى أسأله: «ما هذه؟».

اندهش: «آه.. حسنا.. هذه «جش» من عائلة الحمام».

كان جسم جش مستطيلا منضغطا ولها قشور حتى على المنطقة الصدرية، تأملتها ثم سألته: «كل عائلة الحمام فضية اللون؟».

تحفز، اعتدل في جلسته، اتقدت عيناه: «لا.. فهذه بها بقع برتقالية اللون كما ترى وهذه «فرخ الجب» انها طويلة..».

كانت فرخ الجب معراة من القشور عند الصدر.

ابتسمت: «وهذه؟..»

لم يعد قادرا على اخفاء فرحه.. تكلم وهو يلهث: «هذه ضلع.. وهذه كغدارة.. وهذه صداه.. وهذه ريب.. كلها من عائلة الحمام..»

---

* قاصة من سلطنة عمان.

كلها من عائلة الحمام.. الحمام الوديع الجميل.. كانت وديعة كورق شجر نضر.. تظاهرت بالغضب مرة حين قلت لها: «أنت ورقة!».

اقتربت من الأحواض، تأملت الألوان الزاهية، وأفاض صديقي في شرح كل ما يتعلق بها.. وحين لاحظ صمتي، انتبه فجأة ليسألني: «ما بك؟ تبدو متغيرا!» ، ابتسمت: «سيبقى أخي في الدكان..»، سكت طويلا، وحين تكلم- بالقبح الكلام- قال: «لا بأس.. أنتم تحتاجون عملك والدكان معا.. لا تنس مهر نصرة!».

وقفت.. دعكت الخطم المخروطي لصورة السمكة.. أخذت يدي تحك المسامير على امتداد الجدار.. ثم تكلمت.. هل تكلمت كثيرا؟ لقد اخبرته عن آمال أمي في دخول أخي الجامعة التي لم أدخلها، وعن الطحالب التي بدأت تنمو في جدر غرفتنا، وعن تغير لون فراشة البحر في الحوض الثالث، عن مظاهرات الطلبة، وهذيان أبي، وعن عدم ضيقي من رائحة الأعشاب والأسماك على ثيابه، وعن زواج نصرة.

هل كنت نائما؟.. كان رأسي مقطوفا على سلة بيدي وكنت أسير أمام بيتها المزدان بالأنوار والرأس يتأرجح في السلة.. وحين تتراءى كنت أنزع كل المسدسات المخبوءة في وأصوب وتموت.. لكن رأسي يظل مقطوفا..

١١/٤/٢٠٠٠م:

كان صديقي يردد: «تصبحين على خير يا حبيبتي» لكل واحدة على حدة، وللصورة الضخمة على الجدار، ولما اتفق من قصاصات وصور على الأرض وحواف الجدران.. هل كان نائما حين خرجت الأجسام السمكية من أحواضها ورقصت معه حتى الفجر بلا كلل؟

كانت يد نصرة مشتبكة بيد سلمان، وكانت كورقة.. ورقة تلف فيها الحلوى.. أو المكسرات ولكن لا يمكن أن نجد عليها كتابة مطلقا مطلقا.

سلمان؟!.. لقد قضى حياته كلها عاكفا على ذاته يلمعها كواجهات المحال ويذود عنها النظرات الفضولية كحجارة صبية، ويعيش في خوف متصل أن تمس، وود لو أغلق عليها الصندوق المسحور بقاع البحر.. ثم يتزوج نصرة؟؟!!

يا للورقة الهشة!.. ستغدو كل محاولاتها للتقاطع معه حجارة صبية يذودها بكل عزم.

١٢/٤/٢٠٠٠م:

رأسي مقطوف ومعلق في دكان أبي.. وخد صديق ملتصق بالحوض الثالث.. يفصل الزجاج بين ماء عينيه وماء الحوض.. لبرهة اختلطت الصورة في ذهني فلم أدر أيهما أغزر.. عرفت أن فراشة البحر قد ماتت، كانت الوحيدة التي أستطيع تمييزها بلونها المزرق الداكن وصف القواطع المفلجة على كل فك، كانت أكبر نسبيا قياسا إلى الأخريات.

في الصباح كان واضحا أنه لم ينم، اطمأننت الى جيب دشداشتي وقلت بعد تردد: «سأشتري لك فراشة بحر أخرى»، وحين لم يرد علي، أصبح لحروفي في فمي الطعم نفسه الذي يهبط في عزاء طفل أقول لأبيه: «الخير في البقية من بنيك».

١/٦/٢٠٠٠م:

هذه الجمعة كان أبي يغضب ويشتم بلا توقف، ولم تتوقف يده عن التلويح بعصاه المدهونة بالزيت في الهواء.. لم تعد رائحته محتملة.. قلت لأمي: «يجب أن يستحم».. وعاقبت أخي لأن خللا بينا قد ظهر في حسابات الدكان، ورأيت أختي تفر من وجهي بأوراق ما.. أحرقتني رغبة اقتناء مسدس وعدت.

١٠/٦/٢٠٠٠م:

لم ييأس صديقي الطيب من البحث عن عمل ليستطيع مواصلة العناية بالأحواض وتوفير الغذاء لسمكاته بعد أن طرد من الحديقة العامة لتقليمه الأشجار على شكل أسماك مفلجة القواطع مما يتنافى مع الأعراف الجمالية والقانونية.

٢٥/١٠/٢٠٠٠م:

لم نعد بحاجة للكلام، فنحن نتناوب على إطعام الأسماك، وشراء العشاء، ولسنا بحاجة للتذمر.. وفي العطلة لم يكن من مبرر للذهاب إلى البلد.. فأخي لم يعد يختلس الحساب، وهدأ أبي بفضل الحبوب، وأصبحت نصرة في شهور حملها الأخيرة.

١٠/١١/٢٠٠٠م:

بالأمس كدت أن أتكلم.. كان جسم صديقي مغزليا مكتنزا، رأسه عريض طيب مبطط.. ولكن قشورا حول فمي المخروطي ذكرتني أن لا حاجة.

على طريقة لوركا

حمد الفقيه*

لست لوركا لأحتطب الشائعات حول موتي
لكنني كنت دائما أمرر يدي طويلا على نهايات كهذه ولعل هذا ما قاد سهوا أصابعي سريعا لأتحسس المشاهد الخانقة التي ينمو بها العطب.

ربما لأن أمي كانت رأت يوما أن ثيابي الملطخة بالغيم وتحرشات الأطفال تضيق سريعا على جسدي
ربما لأنها كانت تظن أنني سأكون سقفا لضراعاتها وهي تفزع بنحيب عال فوق رأسي وأنا أكبر على صدرها كأنين...

لكنني لست لوركا لأحتطب كل هذه الشائعات حول جنازتي
لأنني أتذكر جيدا أن بيتنا لم يكن يتسع لصرخة طفل آخر وهذا ما كان يومئ به أبي ذات حزن وهو ينفض ثيابه من بقية ندم ...
وحتى أقمت عاطفتي مشجبا لعابرين سرعان ما صارا نزقا يكبر بمرايا ندمي لم أكن لأصدقه
لكنني لست لوركا لأحتطب كل هذه الشائعات حول جنازتي
ربما لأنني انزلقت من وحشة امرأة لحضن أخرى فلم ألبث أن أفقت على أثر رائحة لبارود علق بثيابنا حيث كانت المعارك تعد طازجة أمام أبواب الصحف اليومية....
وكان النشيج أعلى من جدار الدم الذي أقيم نصبا للخيبات وملح الشتائم
بما لأنني لم انج تماما من شحوب كان يلقيه علي حنين عابر.. لولا أنني قطعت لنفسي ما يشبه القسم أن لا أموت في سرير أحد
كان ذلك بعد أن رأيت محتضرا يتقلب في قلق ميت آخر كنت حينها أخرج من غرفة بيضاء تماما ... ذابل القلب وكأن أحدا لم يسبق ذلك الرجل إلي الموت

لكنني لست لوركا لأحتطب شائعات كهذه حول موتي
ربما لأن امرأة تدفعني خارج أخشاب العادة أخذت تعيد دراسة الماضي بمزاج رياضي وتبحث عن نهاية تفضي الى الأعلى حيثما أثمر الخيال بالصدف الجاهزة والرغبات المكتملة
بعدما أصبحت نهبا لوشايات تنضج في فراشنا
لكنني لست لوركا
لأقرع نوايا الآخرين بعصا حدسي
ولعل الأمر يعود في هذا إلى أنني علقت جسدي بسقف العزلة لأذهب مع كل هبة حتى أقاصي الحنين
لكن هل كان لوركا يضيق بالوقوف أمام المرايا ليتأمل عراء جسد عركته حمى المراهقة هل كان يعرف بأن المرايا تخبئ في انشراحها سوء الطالع .... وان جسداً كهذا سيصبح جذعا من الملح
هل كان يربت بيدين حانيتين على رهافة ذلك الجسد لينتهي إلى حافة الرعشة
وعلى كل فلست لوركا
إذ لو لم اكن تلميذا خابيا لا يكاد يذكره أحد بشيء لما عرفت كيف يمكن لي أن اقطع الخيال كبريةٍ لأصل وأنا على مقعد خشبي حتى تلك المرأة التي كنا نتلصص على عاداتها لأجد نفسي وقد فرغت تماما وكأن شيئا دبقا يطيش في ثيابي لأعود منهكا لدرس الجغرافيا الذي اصبح غباراً في هواء الذاكرة ربما أن ذلك لم يكن ليحدث لو لم أكن طفلا خابيا ولا يكاد يتذكرني أحد بشيء
لست لوركا
لأدفعكم أمام غرائزي في نوبات السرد إلى حائط من الدم لأقول هاهي النهاية .. وليخبط شعراء سعة خيالاتهم ليقولوا أني هنا ... أو هناك
أو كلما عثر حفيد بورقة كنت أهملتها لتقفوا وكأن كل واحد قد وضع غي يده على جمجمتي . ولأنني أدرك مشقة أن يموت أحد ولا يترك ما يدل عليه سوى ما

---

* قاص من السعودية.

يصدف أن يكون في النهاية رواية لامرأة خرفة أذعنت طويلا لعلاقات بالمخدر
لست لوركا
لأدفع بالرسائل في هواء يزدحم بسعال المارة والنمائم الليلية وأبخرة النفايات وكناسات الحلاقين وتشنجات البريد الذي لم يعد يتسع لخاطر كهذا بعد أن كان بلاطه مشاعا لعظات كثير من الأصدقاء الذين خدشت أيدي مجندين تكهناتهم وهم يتبادلون الصور الفوتوغرافية مع نساء ببلدة أخرى .
لست لوركا
الذي أغمض عينيه على مشهد أندلسي ألهب حواس اراغون الذي اخذ يرتل حكاية موشاة بالقصب عن البلد الذي لا تنام فيه المياه .
وكأنه كان آخر من ذرف قلبه على أعتاب مشهد الخروج ليكتب تحت الصليب :
لا غالب إلا الله
لا غالب إلا الله
و عسى أن يقع حافر على حافر
ليمر دم اثر آخر .
ولكنني لن أستطيع أن امشي بينكم لألطخ نفسي بماض كالخطايا
ماض أصبح درسا على مقاعد الغفران
ذلك الماضي الذي كان شطحا لوراقين تنتابهم الأقاويل فلعلي الآن أتوب من معاصيكم واكف يدي عن استملاء الأباطيل والسير التي كانت حطبا لصلف العامة.

لست لوركا لأحتطب مثل هذه الشائعات حول موتي ولكنني ربيب هذه العشاءات التي أذكت الحروب الصغيرة فكان صيفا لاذعا إذ كنت أسير لسنة رابعة في تقاليد الوحشة وأمر خاملا تحت ظلال الشعائر قبل أن أقع في نوم آخرين قذفتهم رتابة النواحي البعيدة إلي ضجر المقاهي ؛ إلا إنني أتذرع بالشعر في آحادهم.
لست لوركا
لأخبط بقدمي على أبواب هذه البلدة التي سالت رغبة بحضن صخرة وليس كما تكهن البعض بأن ملائكة اجتثوها ضحى من حديقة قروي بالشام وطافوا بها حول مناسك البيت ثم ألقوا بها آخر النهار اسفل هذا الجبل.
لست لوركا لأصدق مثل هذه الحكاية النابية على أفواه أعراب أصبحت البلدة غبارا لغاراتهم التي عكرت بياض عاطفتها .
لست لوركا
لأغسل خطاياكم بدمي أو لتضعوا مناديل نسائكم على قبري لتخفق تجاه السماء . قبري الذي انتظر أن يكون غيمة من دمع أمي، أمي التي أهب جسدي لريح تهب من ناحية حنينها الذي يمزق حنايا الناي
حنينها الذي عصف كبقية خريف
خريف يلقي على النوافذ صباحات شاحبة
فلن أكون قدرا سهلا لحظوظ مراهنات تديرها بحنكة قسيس امرأة هشمتها علل الشيخوخة .
و كان يجب أن أقول قبلا أن أمي لم تضعني على أنين حجر بغرناطة.... ولم أدل بقدمي في مياهها لأحرك الألم . ولكنني كنت أخلع على جسدي حكاية لتضع ظن يدك ما أمكن حيث تسكن المياه الغريبة .
المياه التي ثلمتها أسارير الضوء
المياه التي أعارتنا شبقها ذات يوم
كان يجب أن أقول حينها أن ذلك الرجل الذي أفقت طفلا في أسر شبهه لم يكن أبي كما كنت ألمح منذ بداية الأقاصيص وإن كنت الآن أنازعه الخواطر نفسها التي تدلك قلبه فتذره قبضة من الماء
الماء الذي تنخره الحسرات
لكنه ليس ابي تماما
لست لوركا
لأرى أن الغرقى لن يكونوا نفايات تكنس من رهافة المياه
ولكن الذين سوف يتعلقون بجدران اليابسة ربما كانوا قمامة تدفع بتأفف إلى الزوايا المظلمة
لذا فلم اتخذ فأسا لأحتطب جلبة تقي قلوبكم من خمائر الصدأ الذي ينمو على الأطراف وينخر نوايا الضواحي فأينما هب الهواء كـــان طيشا للأذى ولا يمكن لشجرة أن تنمو حذاء مياه هرمة أن تكون ريحانة أو كستناء.

هلوسة ليلية

بشــــير مفتي *

كمن أراد أن ينزل عليه الوحي صعدت إلى سطح العمارة وبقيت أتأمل السماء، كان الليل في أوله، نسمات باردة تغازل صدري العاري وتقذف بداخلي حالة ملتبسة من الانشراح والحزن الباهت الغامض الذي أحال نفسي إلى لحظات متوهجة من تلك الحياة سيئة الذكر، حياة روح تتخبط منذ سنين طوال داخل جحيم التنقيب وهي تحارب من أجل لحظة العيش المربكة وسعادة الحرية التي لا تأتي إلا في وسط ذبول الصوت.. أي صوت، مهما كان هذا الصوت مزعجا أومريحا أوغير قابل لأن يسمع. في هذا الليل الداجي والنجوم مبعثرة في السماء كأنها قلادة لؤلؤية تلمع وتختفي، كنت أنتظر شيئا ما، لحظة صفاء كاملة وحدوث ما من شأنه منح بصيرتي ضوءها المفقود.. أي ضوء مهما كان لونه ودرجة توهجه وقدرته على اختراق لحظتي. كنت أناجي شمسي الغائبة. رائحة المطر والتربة الطينية المبللة وأحلام مضى زمنها وهي تعاود بإلحاح شديد (أشعر به كضغط مسموم) التحرك في بقع الروح الملوثة بنقاط التعاسة والحشرجة اللعينة، تلك التي تسبق الموت بثوان معدودات.

– لماذا تلوث تفكيرك بالموت؟

كانت ناريمان جالسة في الطرف الآخر من الطاولة المطاطية ذات اللون الأبيض، كنا بكافيتيريا الهلال التي تقع في وسط المدينة. محاطين بالعشرات من الطلبة والطالبات وموسيقى «مانو شاو» الماريخوانية بإيقاعاتها «الأمريكولاتينية» تفتح نوافذ الأجساد المعروقة، اللزجة والتي تحتفي بصمت مذهل بلحن الجسد المهمش، المسلوخ عن وعيه الكامل، المتشوه بأسئلة المرحلة، ببهتان الزمن، بتفسخ العمر، بثرثرة نهاية السنة والجامعة التي لم تعد إلا مزرعة لتفريخ الدجاج وتكديس الشهادات العليا والزيادة في أرقام البطالين أوالمتحررين أوالمتسلقين أوأصحاب العاهات الجنسية والشواذ الذين اكتشفوا طوال مكوثهم بالأحياء الجامعية أمراضهم النفسية وسوء أرواحهم وقلة زادهم وأن التعليم لا ينفعهم في شيء، اللهم إلا الإحساس المضاعف بالكآبة والملل واللاجدوى.

تفطنت إلى سؤال ناريمان المزعج. فقلت لها وأنا أنظر إلى الآفاق المسدودة والحياة المتسربة كفقاعات الدخان الهلامية :

– أتعتقدين حقا بأن هناك أحسن من الموت لنفكر فيه.. خاصة الآن..

انظري من حواليك.. تأملي هذه الوجوه الفارغة إلا من جوع الرغبة وخواء الروح وضعف الإرادة..سترين بنفسك كيف أن الحياة ليس لها من معنى الآن..

وصمت..

ثم رحت أراقب نظرتها للآخرين كأنها أفعى لدغتها فجأة فأصبحت تحس بأنياب الناس تنغرس في أحشائها بحدة وحرقة وشماتة، لا تعلم سبب ذلك الشعور الغريب ولا مصدره ثم عادت لتلقي نظرتها الأخيرة علي، لتتحسس وجودي معها، لتنقل إلي نفس الإحساس الذي باغتها فجأة وحملها ما لا تحتمل.

أعطيتها يدي فمسكتها بقوة وهي تضغط بأصابعها الرقيقة كمن يبحث عن الأمان كله، هناك فتحت حقيبة يدها وأخرجت منديلا ورقيا مسحت به حبيبات العرق التي تقاطرت من أعلى جبينها وسارت عبر الوجنتين الموردتين حتى لامست التي شيرت الأزرق، لم أفهم مصدر العرق هي التي تبدو نحيلة، مرهفة، بيضاء كأنها الثلج نفسه (هل كانت مريضة يا ترى وأنا لا أعلم بذلك وأي مرض الذي يهتك دواخلها ويضعف بريق نظرها، أي شيء هذا ؟ أي شيء ؟؟).

* قاص من الجزائر.

ألزمني عرقها الصمت من جديد. طافت برأسي أفكار متناثرة عن الحياة والموت واللحظة المبهمة تلك التي يصعب تفكيك أسرارها ومعانيها. اللحظة التي تأسر الإنسان داخل سجن حديدي وتتركه يتخبط في الفراغات التي لا تمتلئ. النقاط الهلامية التي لا تتضح، لحظة كالجنون أو بريق العبقرية أوالسعادة الوهمية أوالانتصارات التي هي أقرب للاخفاقات الثورية.

– ما الذي يحدث لك يا ناريمان ؟

بصوت متردد أجابت :

– كلامك..

– ما به كلامي.. دعك منه إنه لا يسمن ولا يغني من جوع.. إنه كلام فقط، لا يمكنه أن يعوض الحياة الحقيقية ولا أن يغير أي شيء في قانون الناس..

ثم توقفت عن الكلام وأخذت سيجارة وغرقت في تدخينها، متتبعا خيوطها المتذبذبة وهي تتصاعد إلى السقف لتتحول إلى لا شيء بعدها، في العدم في الفراغ الكبير الذي يحيط بنا فقلت من خلال ذلك :

– أرأيت..

بدت متوترة ساعتها كأنها لم تفهمني (ربما لأنها لم تكن معي، كانت في عالم آخر) فسألتني :

– ماذا قلت ؟

– ألا يشبه الكلام دخان سيجارتي. إذ بمجرد تنفسه يقاوم قليلا ثم يغيب.

إنه لا شيء أمام الواقع، أمام ما اتفق الجميع على تسميته بالحقيقة.

كانت أغنية «مانو شاو» تدعونا لتجريب الماريخوانا. تحثنا على الصمود ضد من يوهموننا بأن العكس هو الصحيح وكان الصخب والهدير والمساء يقترب من نهايته. خطاطيف صغيرة تتزحلق فوق العمارات. من نافذة الكافيتيريا كان يمكنني رؤية العالم وهو يتوجه نحو النوم.

قالت ناريمان بعد أن جف عرقها وهدأت روحها قليلا:

– نذهب.

أومأت لها بالإيجاب فقامت ونهضت بعدها. خرجنا إلى الطريق.زعيق السيارات وحافلات البسطاء وشاحنات النقل والبضائع ووقع الأقدام المتحركة في كل اتجاه والأطفال الذين ضاقت بهم الشقق الصغيرة من عهد الفرنسيين يلعبون كرة القدم ببالونات مصنوعة من صاشيات الحليب وفتيات ليل بدأن العمل مبكرا وشرطة في أتم الاستعداد للقبض على كل من يشك فيه أولا يشك فيه. كل شيء وصلني من الباب الزجاجي ونحن نتجاوز عتبته دفعة واحدة.

أوصلتها حتى شارع باستور. توقفنا طويلا ننتظر سيارة أجرة. كان هناك شباب كثيرون ينتظرون هم أيضا لنفس السبب. رأيت في وجه نور مسحة غريبة من الكآبة والألم فسألتها بسرعة :

– هل أنت مريضة ؟

لم تجبني ثم طلبت مني أن أحضنها بقوة ففعلت ذلك بالرغم من النظرات الشزراء التي انبعثت من كافة العيون الوقحة التي اصطادت اللحظة بخبث فيما شعرت بجسدها يتلاشى وعرقها يتصبب بغزارة وحرارتها تزداد ارتفاعا وبسرعة مذهلة.كانت كأنها تموت، تفقد كل قوتها وتدخل في تلك المنطقة التي هي بين الأرض والسماء. ناديت بأعلى صوتي «ناريمان» لكن يدها التي سقطت أخيرا كانت تعلن نهاية الأمر..

الصمت لفني من كل جهة. السواد الممزوج بصفرة الحزن مسح وجهي لحظة ما تفطنت إلى غيابها وحضورها كطيف وشبحها الذي لايزال يحمل ضوءه الملتمع بين راحتي يديها ورائحة موتها (كأنها أغنية بحار يغرق).

هل نزل الوحي علي أخيرا ؟ في الظلمة الدامسة وحرقة القلب والشعور بالفراغ الذي يحتلني ويهمس في أذني» توقف عن هذه اللعبة الماكرة «فأبصر متاهتي حتى نهايتها الأخيرة ورأسي مثلج مثل ذاكرتي التي غزاها الشيب وحفرت بصمتها ذاك أخاديد على وجع الرحلة..

كانت هنا ومضت

كنت هنا وسأمضي..

ليلة الثلاثاء ٥/ ٩/ ٢٠٠١

أناهيت الليل

خزعل الماجدي *

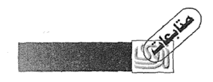
تدير ظهرها للشرق
وتنهمك في رفع شراع مركبها
مرت اللقالق مودعة وحزينة، مر حشد من لاطمات الصدور، مر تابوت إنانا، يدها في الكفن تحمل سنبلة وعلى صدرها ينعقف الصليب. أغانيه جاءت من حواشي المدن.. وأغانيها سقطت في الآبار.
يخرجون الدلو من الأعماق ويرون شهقة الخواتم الذابلة، كل هذا من أجل أن تكون الأيام على مهلها. أي أناهيت إرجعي إلينا.. أجسادنا سيغادرها النور.. أثداؤنا ستذبل، صفائح النحاس لن تلمع، والجرار لن يتخمر فيها العنب.
شدت حزامها ووضعت الأبواق فيه
الدروع على صدرها.
ماالذي تشتهيه ثغورك؟ مركبها عند جبل (مانو) وأنا وحشودي نودع المركب المزين بالقرمز والذهب.. سيدته ترمي مراياها وقلاداتها على حافلة الجبل، تنطرح الشمس على مركبها ميتة وقربها ريحان ذابل، أمسك بيدي حبال قاربها ثم أسحبه مع ملائكة الغروب على الماء الحزين.
لم يكن دجلة بهذا الصمت، لم تكن حورياته بهذا النحيب الهادئ الطويل.. كان كل شيء ملطخا بلمسات الغياب.
تضبط أناهيت ناعور المياه المهول بسلاله الاثنتي عشرة وتضعه في (دجلة كسيا) بينما يهرب (دجلة بغرا) الى السطح.
كلنا نلهج بذكر أسمائك السرية يا أناهيت الا اسمك السادس الحق الذي يتدلى في أغوار الدوات.
ندفع مركبها وتدور هي دولاب المياه اعوره وتلوح مودعة، يأخذها مركب على أسيل الشوارع من مكاني إلى العامرية وتعود يدي تلوح لها بالوداع..
وضعت قرص الشمس في يد والجعران في يد. نفخت على شراع المركب وعدلت ساريته، ما الذي دفع كل هذه الأفاعي الى سطح المياه، إفردي لي أيتها الأفاعي سراجا أعبر به بسلام، صفقي بالأيادي يا جبال، إفردي لي معبرا في التلافيف المعتمة، طرق تشبه الأمعاء ماذا تحمل الأباريق والأكواب التي في خرجها حبر ذاك الغروب ومصوله مجففة في زجاجة تقع على سطح المياه فتتلاطم الأمواج وتشتبك.
مرت بثوري وذبحته ورشقت بدمه الحقول الملآنة قهرا. كان جناحها مبللا وكانت أقراطها تحمل التخاريف منقوشة، أما أغشيتها الأخرى فقد انتزعت وأصبحت شبه عارية، تدثرت بالفراش وعدت النجوم: هذه النجوم أرواح موتى تكفنت في الأعالي، مركب من الفضة يمشي على بطن امرأة منحنية على الأرض. ظهرت كلبوة مجنحة في مقدمة المركب
رنمي يا سماء الأرض بالمطر واهتفي يا بروق في يدي وأنت أيتها الشياه الهاربة في الظلام إدخلي مغاوري.
لم تكن في بيته علامات تزف المراكب نحو خلاصها، بيد أنها أمسكت بأشباح يديه تمران على جسدها وتودعها.
رماد الخليقة في كوبها الدافئ.. وسلالة أجدادها يظهرون حاملين الأعلام البتولية وجداول أنسابهم العريقة.
يده تسرح شعرها
لسانك ينبت مديحا لي ولساني ينبت صلاة ريحك تقرب خلاص مركبي
أحجار بهيئة الطيور والتماسيح في يدي.
تطش الخرز على خريطة الدوات.. ما الذي على نهر

* قاص من العراق.

كسيا، وما الذي خلف تلك الصخور، هذه أقاليم روحي وتلك طيور روحه ترفرف، عماذا يبحث الآن في كأس خمرته الباردة.
ودع محبيه عند مفارق المدن وظل يجوب القفار، يغني خلف غاب من الشجر المر ولا يفوح.
لسانك ينبت لي حزنا
كؤوس على المائدة في أول الليل دون خمر، طيور الليل تبدأ الغناء وأنا أرسم على الحائط ثورا مطعونا بالرماح، ما الذي جرى في الأخاديد.. ماذا هناك على رف أوهامنا غير هذه الأشرطة الرديئة الصنع.

طيور المنارات تنزل في باحة المسجد وتلقط الحب، أناهيت تمسك صحنا من الرز وتفرش عباءتها قرب الميضأة.
مر مصلون كثيرون بقلانسهم وسيوفهم.. ومرت نذور مهيأة للذبح، كانت الطيور تلقط رزا من يديها.
كانت تعبر المياه بغطاء ظهرها الصلد وأرجلها المدورة، سلحفاة بين ماء وتراب، كانت لبوة مجنحة ذات مرة، فعل الأقانيم يتعدد والسماء تمطر.
دخلت في صندوقها وعدت سنين حياتها بهدوء، إله العكاز يفتح لها الطريق
مركبها خائف بين حائطين مسننين بالحراب أرواح القمح عزفت
عجت الكروم بروائح خمر ورقص ولذات
داخت أناهيت وسقطت في منتصف الطريق
لماذا ذكروها به؟
مركبها يتوسط رأس كبش، وهي تشعر تحت الغطاء ببرد فتقوم وتغلق النافذة، تشعر بلمسة يديه على ظهرها.
أخذ صينية الشموع المحلاة بآسٍ وذهب إلى ضفة دجلة قرب مقام الخضر، وضع الصينية فوق أسيل المياه ورفع يديه:
يا الله.. إرجعها إلي وسأحميها برموشي
يا الله.. ورد ونور في طريقها
يا الله.. نحتمي بك بعد أن تمر العجلات
يا الله.. اسقط الغربان في طريقها
يا الله.. ادحر الأفاعي في طريقها.. يا الله.
كانت الشموع ليلا تضيء النهر وكانت هي تلبط في المياه وتراود الشموع.. لم ينتبه لحركاتها.
لك التجلة لأنك تثيرن النجوم في صدري والنور في دمي، أخذ كمنجاته ورماها في المياه، ونزل بدلو ناعورها إلى العالم الأسفل ليبحث عنها وعن كمنجاته بين قامات الأرواح، للتماثيل رائحة يديها.
هذه بحيرات النار محروسة بالأفاعي، ومركبها تسحبه الحوريات، تخترق بزعانفها وحوش المياه وترش على تلالهم تعاويذها.
جلس على عرش مياهه حوله أبناؤه الأربعة، كان يزن أرواح الناس، مركب أناهيت يقترب منه لكنه لا يمسك به.
رهط محبيه تحت ظل كرسيه يخيطون قلوبهم بأجسادهم، شبكات من الخيوط تربط أقدام الكائنات ببعضها على الطريق.. هكذا رنمت ساريات بعيدة، وهكذا سقط غراب على حافة المياه.. وفي كل دور فدور أسمك على لساني وأطوف بشموعك الضفاف، ناووسي منقوش باسمك.
أنت فحصتني كفحص الذهب، أنا محصتك من بين الملائكة، وجرتي تتدفق لأجلك بفرعين (دجلة اليمني والفرات اليسار)
فينزل الماء على ثوبي ليمس حاشيته ويصل إلى أقدامي..
يصل الماء إليها فتنقلب في سريرها من اليمين حولي. وأنا احتفال البحيرة بك، احتفال الآس واحتفال الشموع، أنا الصنوج تهتف والغابات تفيق والمدائح تتراشق.
غسلوا بالأقمشة ساريات السفن ولمعوا زجاج النوافذ بالورق، كانت أناهيت تطرز وشاحها بخيوط الذهب، وكان حزامها مفتوحا وسروالها متراخيا.
شهقة الشهوة تخرج من قيعان نومها، تنقلب وتحضن المخدة وتعصرها فيما تهطل أثداؤها بطلع على المغاور فتفيق الكائنات اللامعة فيها.
اخترعت الحروف الكنعانية ورسمتها على ناووس أحيرام وكتبت بها المرنمات العجيبة لـ(أدد).. حجر

يحن الى أصله وأصله في يديك وفي المعابد القديمة المحطمة.
أحضر لساني لملاقاتك من جديد، وأقلل كلامي لكي أغرف من فمك.. يا من مرآك حلو، يا من اطلالتك سرد ماس وعيونك تاريخ قوة وانكشاف سلطانك بحر.
القمر يشد مدرس البذور إلى يدي، مدرس البذور يشد يدي الى العرش، عرشك الذي ضاع في كابل وعرشي الذي حجبه الرعاة عني في بابل. أنت في صحراء واسعة تعج بالثعابين المجنحة. دجلة تائه بين الصخور ومجراه عميق وشديد الانحدار وأنا أحرس مركبك المترنح.
يا من يزن جسمي بقبانه فيرضى
ويقيس طولي فينشرح ويدورق صدري فيهيم
يا من يأكل من كلامي
ويسعى لعقلي.
الماء ينفتح موجة موجة ودمي يبتهج.. دمي يزغرد وعقرب الشمس يلسع لساني فأغني، أغني لكي أتكاثر وأكفيك.
أشد يدي إلى الصولجان المعطل فتنبت لي أجنحة وتجعلني أحوم وتخرج لي أيد كثيرة تجعلني أزحف وتطلع لي حراشف تجعلني أسبح، ثم أنقلب الى أوزة لأتحد بك ولكني لا أجدك.
فعسى قرابين الطعام تجمع شتات يدي وعساني أتحول إلى صقر أجوب حقولك كل يوم. لقد أفزعت تمساح الظلام بعصاي فعساي اشعل النهار بكلمتي، كلمتي التي هي فؤادي، فؤادي الذي هو فؤاد العالم.
تشهق أناهيت في فراشها شهقة أخرى، وتنقلب على ظهرها.. يدي على صدرها تعجن الصلصال.
الصقور تتساقط مخترقة زجاج الأفق وراكسة في مياه الظلام، رذاذ المياه على أظافرها وعلى ساقها، تشيل صايتها فتنكشف حجولها وتعبر..
تتحول، هي الأخرى، الى رخمة وتحوك زخرفة السماء.
هذه البرديات لي هذه الأحجار لك، ما الذي تدفق في النهرين سوى جثث الناس والغزاة.. هل كان لابد من كل هذا؟!
جيوش الأناباز تصعد إلى أربيل وتدور تحت القلاع معارك مهولة، مسرى الجيوش يشبه مسرى النمل، النمل إلى الحياة والجيوش إلى الموت.
تركوا عرباتهم ومتاعهم في حلبات الموت. كان الإغريق يسعون الى شهوات الخلود وكان العراقيون يبحثون عما يديم حياتهم من الخبز والخضار.. انقلبت المعادلة.
أنا صقرك الوحيد، فصائل البشر البيضاء والسمراء والحمراء والصفراء والسوداء واقفة أمامك تنتظر:
فكت حزام بنطلونها ورمت الأساور في دجلة وقالت:
أنتم دموع عيوني
خلقتكم من دموعي
فيوم فرحت ظهر من دموعي
البشر البيض
ويوم مرضت ظهر الصفر
ويوم اشتهيت ظهر الحمر
ويوم غضبت ظهر السود
ويوم دخلت مناجمي ظهر السمر
أعتق اليوم أرواحكم وأدخل مملكتي
سقط الغطاء من أناهيت ولسع جبينها البق.. هشت في الهواء، انحرفت ذرات الزئبق وتحولت الى قصدير.. ما هذا؟
ثعبانان ملتفان على عصا.
أحفر في الجبانة لأخرج عظامي، أرى أبا الهول يحرسها وتحيط شاهدتي أفعى حمراء.
ترمين حجرا من بعيد على البحيرة فيفور الماء فيها.. هنا يدفن الخطاة وعلى حافاتها تجمعين الرموز وتصعدين السلالم.
مجدوا أسماءها وافرشوا الأرض بالسجاد..
اعطوهم كعكا لأرواحهم وهواء لأنوفهم وأعشابا لكراسيهم
رمت نفسها في البحيرة وبدأت تتحول..
هشت أناهيت الصقور عن فراشها.. كانت يدي على سرتها وهي تشهق.



تواصل الأجيال في الأدب المصري الحديث

مي التلمسـاني كنمـوذج

بهاء طــاهر *

أود أن أقدم لمن لا يعرف الأدب المصري الجديد لمحة سريعة للغاية عن تطور هذا الأدب لأصل إلى تقديم كاتبة رائعة تمثل أحدث حلقات هذا التطور، ويسعدني أن أكون معها في هذا المهرجان(×) وهي الكاتبة مي التلمساني. وأستشهد في هذه الكلمة الموجزة بأسماء لكتاب معظمهم تمت ترجمة أعمالهم إلى لغات أوروبية وأجنبية لمن يهمه الاطلاع على هذه الأعمال. وهناك بالطبع كتاب رائعون لم تعرف أعمالهم طريقها إلى الترجمة ولكن هذه مسألة أخرى.

ارتبط تطور الأدب المصري مثل أي أدب آخر بالظروف السياسية والاجتماعية التي مرت بها مصر في العصر الحديث، ولكيلا نذهب بعيدا في التاريخ فيكفي ان نشير إلى سنوات الأربعينات والخمسينات وهي السنوات التي كانت مصر تحارب فيها بالمقاومة المسلحة وغير المسلحة الاحتلال الإنجليزي وفساد النظام الملكي الإقطاعي الذي كان الملك فاروق رمزا لكل انحلاله، وكان من الطبيعي أن يزدهر في هذه الفترة الأدب الواقعي، أو أدب الواقعية الاشتراكية بسماته المصرية الخاصة فظهرت روايات مثل «القاهرة الجديدة»، و«بداية ونهاية» و«زقاق المدق» لكاتب شاب هو نجيب محفوظ الذي سيحصل بعد نصف قرن تقريبا على جائزة نوبل، ورواية «الأرض» لعبدالرحمن الشرقاوي التي جسدها يوسف شاهين في أفضل أفلامه من وجهة نظري، ومجموعة القصص القصيرة «أرخص ليالي» ورواية «حكاية حب» لواحد من أنبغ كتاب مصر وأحبهم إلى قلوب قرائها وهو يوسف ادريس. وفي هذه الأعمال وغيرها كانت تتمثل بدرجة أو بأخرى سمات المنهج أي الاهتمام بالمؤثرات الاجتماعية والاقتصادية في تكوين الشخصيات، وفي سلوكها والوصف الدقيق للبيئة الاجتماعية التي يتحرك الأشخاص في نطاقها، والتي تساهم في صنعهم بقدر ما يساهم الأبطال الايجابيون في صنعها وإعادة تكوينها، واللغة الوصفية المحددة والواضحة الدلالة، والرسالة التبشيرية التي لا تخفى على القارئ أي أن الصراع الذي يخوضه هؤلاء الأبطال ضد القوى الأجنبية والاستعمارية وضد الاستبداد الداخلي والاقطاعي سينتهي رغم قسوته بهزيمة كل ذلك الشر وتحرر الوطن والإنسان.

وكان هذا الأدب الواقعي نقلة جديدة في مسار الأدب المصري واستجابة طبيعية للمرحلة التي ظهر فيها، وقد ساهم الأدب في تكوين وجدان الأمة ووعيها وفي التمهيد للتغيرات الثورية التي عرفها المجتمع المصري مع ثورة ١٩٥٢ وكانت هناك انتصارات كبيرة تبرر التفاؤل السائد في الأدب الواقعي، فقد تحررت مصر من الاحتلال الانجليزي وتحققت درجات مختلفة من العدالة الاجتماعية في الريف بتوزيع أراض على الفلاحين، وفي المدينة بتحسين ظروف المعيشة للعمال وللطبقة الوسطى وأصبح التعليم لأول مرة مجانيا ومتاحا للجنسين ولم يعد

* روائي من مصر.

مقصورا على الأغنياء، غير أن فترة التغيرات الثورية الكبيرة انتهت بحلول الستينات وتحولت الثورة إلى نظام حاكم له ايجابياته التي يشعر بها الجميع في الحياة الاقتصادية والاجتماعية وله سلبياته المتمثلة أساسا في افتقاد الديمقراطية والحريات الفردية، وتعرض الكتاب والمواطنون في جملتهم لنوع من الحيرة والتمزق في هذه الظروف الجديدة، ما بين التأييد الكبير لجانب من الحكم والرفض الكامل لجانب آخر منه وانعكس ذلك على الأدب.

لم يعد الأدب الواقعي الذي يبشر بحتمية التقدم وبانتصار الإنسان منطقيا ولا واقعيا في هذه الظروف الجديدة، وبدأت تظهر دون اتفاق مسبق أعمال او حركة أدبية جديدة، ووصفت فيما بعد بحركة أدب الستينات. وبرز في هذه الأعمال تفكك البناء المنظم الذي أرسته المدرسة الواقعية فلم يعد للقصص بداية ووسط ونهاية بشكل محدد، ولم تعد البيئة هي البيئة الواضحة التي يخوض البطل صراعا في نطاقها ويغيرها بفعله الإيجابي فتداخلت الأزمنة والأمكنة في القصة الواحدة وأحيانا في المشهد الواحد من القصة. وفي مقابل البطل الواقعي الإيجابي الذي يحمل رايات الثورة الظافرة ظهر ما يوصف بـ«البطل الضد» أو«البطل المهزوم» وكان الوصف الدقيق للأشياء والجزئيات غير المترابطة يعبر بدقة عن عالم نفسي فقد التماسك والترابط في مقابل عالم خارجي شديد الرسوخ والتحديد.

وظهرت هذه السمات كما قلت بصورة تلقائية في كتابات الجيل الذي تلا كتاب الواقعية الكبار، ولكن وجه الشبه بين هؤلاء الكتاب الجدد ينتهي عند هذا الحد ويظل ابداع كل واحد منهم خارجا عن نطاق الأطر واللافتات الجاهزة.

غير أن أبرز سمة مشتركة في أعمال هذه الحركة الأدبية بطبيعة الحال أنها كانت كلها صيحة احتجاج وتمرد، إذ كانت كتابتها دعوة غير مباشرة للتغيير لأنها تقول بكل وضوح أن هناك صدعا في الدولة.. وصدعا في الروح، وسأسمح لنفسي هنا باقتباس فقرة من مقال لناقد مصري بارز هو الدكتور صبري حافظ يعلق فيها على مجموعتي القصصية الأولى «الخطوبة» التي كتبتها في هذه الفترة (ما أن تقرأ قصص هذه المجموعة دفعة واحدة حتى تتساءل: أي عالم غريب هذا؟) إذ أن القصص كلها تقدم لك تفاصيل عالم كابوسي مفزع إلى أقصى حد وتقدمه بلغة عادية إلى أقصى حد أيضا وكأنما ليس فيها مايثير الدهشة أو ما يدعو إلى الاستغراب اذ استحالت هذه الغرابة بفضل معالجة الكاتب لها إلى نوع من الغرابة الحميمة التي يألفها الجميع».

بعبارة أخرى كانت هذه الكتابة دعوة إلى نقلة جديدة في فهم الحرية– من الاستقلال وتحرر الوطن إلى حرية الفرد باعتبارها الغاية الحقيقية لكل الحريات الأخرى.

ومن كتاب هذا الجيل او بمعنى أصح هذه الحركة الذين أعرف أن أعمالهم ترجمت إلى لغات كثيرة ادوارد الخراط وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وجميل عطية إبراهيم ومحمد البساطي وإبراهيم أصلان وخيري شلبي وإبراهيم عبدالمجيد والكاتبتان رضوى عاشور وسلوى بكر والراحلان يحيى الطاهر عبدالله وعبدالحكيم قاسم.

ويستمر كتاب هذه الحركة في تقديم أعمال تنعكس عليها بالضرورة التغيرات السياسية الهائلة التي حدثت في مصر خلال الأعوام الثلاثين الماضية، ولكن جيلا جديدا قد ظهر في الأدب المصري نسبه النقاد إلى العقد الأخير من القرن الماضي، حيث عرف بجيل التسعينات وإلى هذا الجيل تنتسب الكاتبة المبدعة مي التلمساني.

وأريد قبل الحديث عنها وعن جيلها أن أشير إلى ظاهرة لا أكاد أستطيع الصبر على الاشارة اليها. فقد عرف الأدب المصري وجود الكاتبات في جميع أجياله ولكن نسبتهن إلى الكتاب الرجال ظلت دائما هامشية ومحدودة. غير أن الكاتبات في الجيل الجديد يشكلن عددا موازيا تقريبا لعدد الكتاب الشبان. ففي أول دراسة مطولة عن هذا الجيل كتبها الناقد د. صبري حافظ يدرس حوالي عشرين كاتبا، نصفهم بالضبط من الكاتبات. وهن بالإضافة إلى ذلك من ألمع كتاب الجيل وأكثرهم شهرة. وهذه الطفرة الابداعية للكاتبات تمثل في نظري ملمحا بالغ الأهمية في كتابات الجيل الجديد وهو التمرد على كل الأوضاع السائدة في المجتمع الذي يهمش المرأة (والرجل أيضا) والخاصية الأساسية التي يخرج بها القارئ لأعمال هذا الجيل هي أنه جيل الرفض المطلق لكل المواضعات السابقة عليه.

ويوضح د. صبري حافظ في دراسته الظروف البالغة القسوة التي يعيشها هذا الجيل من انتشار البطالة بين صفوف المتعلمين وغير المتعلمين على السواء، وسياسة الانفتاح الاقتصادي العشوائية التي أدت إلى تدهور مستوى معيشة الطبقات الوسطى والفقيرة، والانفجار

السكاني وما صاحبه من تفاقم أزمة الاسكان واكتظاظ البيوت القائمة بساكنيها وإقامة المساكن العشوائية التي شوهت تركيب المدينة القديمة وخلقت ما أسماه «بالمدينة الثالثة» التي تفتقر إلى أدنى شروط المعيشة الإنسانية لافتقارها إلى كل أنواع الخدمات، وتطبيق العولمة بطريقة تعني فقدان الاستقلال الوطني والتبعية من جديد لمراكز القوى الأجنبية– وهذه العوامل مجتمعة أدت في نظر الناقد إلى ظهور ذلك الأدب الرافض لكل شيء وإلى حدوث قطيعة كاملة بينه وبين الماضي او بين الأدب السابق عليه، وسأعود الى تعليق قصير على هذا الرأي بعد قليل.

قرأت لمي التلمساني ثلاثة أعمال هي «نحت متكرر» (مجموعة قصصية) وروايتي (دنيا زاد) و(هليوبوليس) واعترف ان مجموعتها القصصية الأولى قد صدمتني، فليس هذا هو فن القصة القصيرة كما أعرفه، فهي تتجاوز في هذه المجموعة ما تحرر منه كتاب جيل الستينات على نحو ما ذكرت من قبل، إذ يصل تداخل الأزمنة والأمكنة والحلم والواقع وتيار الوعي الشعري والحوار الواقعي الخشن.. يصل ذلك كله إلى أبعاد غير مسبوقة تشبه في بعض الأحيان لقطات سريعة التتابع، وفي أحيان أخرى مشاهد ولقطات مكبرة CLOSS UP تتمهل الكاتبة فيها عند أصغر تفصيلات المشهد.

(إذا ما استخدمنا لغة السينما التي تحبها مي التلمساني والتي تعد عنها رسالتها للدكتوراة) وأذكر بكل أسف أنني قلت لمي حين سألتني عن رأيي في مجموعتها انها لم تعجبني، وقعت في نفس الغلطة التي وقع فيها من هاجموا كتابة جيلنا حين بدأنا الكتابة، كنت أريد أن اقرأ فقط ما تعودت عليه، وكان ينبغي أن يمر بعض الوقت لأتمكن من تذوق جماليات هذه الكتابة الجديدة، وساعدتني مي على ذلك بكتابها الثاني البديع «دنيا زاد» الذي يتناول تجربة مؤلمة وفريدة هي تجربة فقد أم لطفلتها التي تولد ميتة– وأقول تتناول ولا أقول تحكي. فليس في القصة أي نوع من التتابع الزمني، فهذه الطفلة تعيش بعد موتها وتحتفل أمها بمرور ثلاثة أسابيع مفترضة على مولدها وهي تظهر في نهاية القصة جنينا تتحدث اليه الأم، وتتشكل علاقة ثلاثية بين الأم وبين الابنة وشقيقها الطفل وذلك دون أدنى نبرة من التهدج العاطفي او السنتمتالية ولهذا فهو يصبح موجعا أكثر. ولكن هناك منطقا في السرد يتحقق كما يقول صبري حافظ من خلال التجاور لا التتابع وفقد الابنة يستدعي فقد البيت الجميل الذي كانت الراوية/ الكاتبة تحبه والذي بيع رغم ذلك ولا يتجاور استرجاع البيع من فقد الابنة، بل مع استعادتها في ذاكرة الأم. وهذا النوع من التناقض وتجاور أحلام اليقظة مع ذكريات الماضي من التقنيات التي ستعَود مي التلمساني قراءها على تقبلها بحيث يصبح القارئ شريكا في عملية إعادة تكوين الزمن الروائي وشريكا في تكوين معنى العمل.

والفقد والاسترجاع هما أيضا موضوع رواية مي التلمساني الأخرى الجميلة «هليوبوليس». والبطل في هذه الرواية هو المكان الذي ولدت فيه الراوية– ذلك الحي القاهري الذي أسسه في مطلع القرن مستثمر بلجيكي هو البارون امبان وهي تنتمي من حيث النوع إلى روايات المكان مثل رواية شتاينبك Cannery Row أو رواية نجيب محفوظ «زقاق المدق» ولكن بينما تمثل علاقة الشخصيات بالمكان محور هذين العملية فان تفاصيل المكان هي التي تحتل الصدارة في رواية مي. البطل ليس الشارع كما عند شتاينبك ولا الحي كما عند محفوظ وانما البطل أو الأبطال هي الجزئيات الحميمة عبر تفتيت المكان ان جاز التعبير، المساكن داخل العمارات، والغرف داخل المساكن، والأثاث داخل الغرف، والشرفات خارجها، وحنيات السلم، والمقاعد، وفرش المقاعد، ليس المكان هنا ديكورا ولا خلفية للأحداث ولا حتى بيئة تصنع الأشخاص ولكنه هو الحدث الأساسي، وفقد جدة البطلة المسماة شوكت لا يتجسد بالحديث عن تفاصيل موتها وإنما بفراغ المكان– أي بوجود المقعد الذي اعتادت الجدة أن تجلس عليه دون وجود الجدة.

بعبارة أخرى فان الحياة في هذه الرواية هي حياة المكان بمكوناته (بمن فيهم البشر) لا حياة الأشخاص ويتجاوز ذلك أيضا في رأيي ما عرفناه في الرواية الفرنسية الجديدة عند آلان روب جرييه وغيره حيث كان التركيز في الرواية الفرنسية على وعي الأبطال بالمكان وعلى النزعة التسجيلية المحايدة للجزئيات والأشياء. ففي هليوبوليس تسجل مي التلمساني حياة المكان من خلال عين البطلة ميكي إلا ان ميكي هنا تكاد تكون مجرد كاميرا لنقل حياة المكان والشخصيات (باعتبارها خلفية للمكان) أو باعتبارها فسيفساء

مكملة للوجود الراسخ للأشياء، ومن المدهش حقا ان هذا الوجود العارض والعفوي للشخصيات وسط الأماكن وقطع الأثاث يكسبها وجودا وحياة أقوى بكثير مما لو كانت هي المستهدفة ولنتأمل معا هذه الصورة التي تنقلها ميكي الطفلة: «الأب الجالس خلف مكتبه يعمل في صمت، تحيط برأسه هالة ضوء وبقايا دخان سجائر. الروب الصوف معلق باحكام حول الصدر والكوفية الحرير المنقوشة تحاصر الرقبة، يمد إصبعه فجأة مشيرا للمكتبة المقابلة: «ميكي» هاتي القاموس من فضلك. لاروس الأحمر. لاروس الأحمر مكون من ستة مجلدات ضخمة يزن الواحد منها خمسة كيلوجرامات تركع ميكي أمام المكتبة وتجذب المجلد الأول، لا هاتي الرابع. تجذب الرابع فينزلق على سطح الخشب المصقول ويهوي بين ذراعيها، القاموس ثقيل يجمع بين دفتيه كل الكلام الفرنسي الذي لا يفهمه سواه. لكن ميكي تحب الفرجة على الصور. تحمله وتقف. ثقيل لكنها تحتضنه بذراعين نحيلتين وتقطع المسافة بين المكتب والمكتبة في مشقة، يرجع بصره اليها ويومئ «من هنا» يجب ان تدور حول المكتب وتسلمه القاموس في يده، حسنا، بين يديه الآن كل الكلام وبين كفي ميكي بقايا أتربة القاموس».

في هذا المقطع المنقول من الرواية لا تتجسد شخصية الأب الا من خلال الروب المنزلي والكوفية ودخان السجائر وهالة النور ويحتل وصف قاموس لاروس وعملية نقله معظم المشهد المكتوب ولكن الوجود العارض للأب وسط الأشياء يحفره حفرا في ذهن القارئ بينما يعيش قاموس لاروس أيضا حياته الخاصة مثل كل الجزئيات الأخرى التي يزدحم بها هذا العمل أصص الزرع في الشرفة، بلاط الشرفة، النوافذ الزجاجية، السجاجيد القديمة، الأطباق والملاعق، أنواع المأكولات، ملابس السادة وملابس الخدم، غرفة التليفزيون، فناجين القهوة- مئات أو آلاف الأدوات وقطع الأثاث والأشياء تصنع عالم هذه الرواية الفريدة، وتكتسب كلها كما قلت حياة مستقلة، مثيرة ومهمة، وتتطور مثلها مثل الشخصيات الحقيقية: ميكي والأب والأم والعمات والجدة والجيران ولهذا فليس هناك ما يثير الدهشة في ان تقدم مي التلمساني لعملها بعبارة اميل دوركهايم:

«الافراد هم وحدهم عناصر المجتمع النشطة، وان أردنا الدقة يتكون المجتمع أيضا من الأشياء».

وقد قلت من قبل إن الأشياء في هذه الرواية تتطور، ولكنها أيضا تموت وتتبدد، ولأن الكاتبة لا تستخدم لغة عاطفية ولا ترثي ماضيا جميلا بل تكتفي بتسجيله بلغة صافية شفافة ان جاز التعبير فان الإحساس بالفقد يصبح أكثر إيلاما.

كتابة مي التلمساني كتابة جديدة وجميلة بمعنى الكلمة، لا أستطيع مع الأسف أن استقصي كل جمالياتها في هذه الكلمة الموجزة. وكذلك الحال بالنسبة لأفضل الكاتبات والكتاب من جيلها مثل الكاتبات ميرال الطحاوي ونورا أمين وبهيجة حسين والكتاب حسني حسن ومصطفى ذكري ومنتصر القفاش، وغيرهم. لكل منهم عالمه الخاص وقدرته على اقتحام مناطق جديدة وجريئة في سرد الرواية ولكن السؤال المهم هو: هل يمثل هذا الأدب الجديد قطيعة مع ماضي الأدب المصري الحديث (الذي قدمت اطلالة عليه) كما لمح إلى ذلك الناقد الموهوب الدكتور صبري حافظ؟ عندي إن عناصر التواصل بين الأجيال أقوى من مظاهر الانفصال، لو تذكرنا ما قلته عن انجاز جيل الستينات في مجال تفكيك الزمن في السرد الروائي والقصصي وعن شخصية البطل الضد الذي لا يسيطر على الواقع المحيط به ويحتج على هذا الواقع بانفصاله عنه، والتناقض بين هشاشة الشخصيات وصلابة البيئة الخارجية، لو تذكرنا ذلك فسنقول إن كتاب التسعينات قد دفعوا بهذه الخصائص إلى أبعد مدى ممكن وأن الواقع أيضا قد تدهور إلى أقصى مدى ممكن بحيث اقتضى التعبير عنه هذه الدرجة من التطرف. لكن التواصل قائم هنا، وقائم في جانب أهم، وهو أن كتابات هذا الجيل الجديد هي صرخة احتجاج عالية وغاضبة من أجل استرداد حريات كثيرة مفقودة، وعدالة غائبة، ومن أجل كرامة الإنسان في زمن كل ما فيه يعمل على سحق الإنسان وكرامته.

والتواصل بهذا المعنى شهادة لصالح هذا الجيل الموهوب ولحيوية الأدب المصري الحديث.

× نص الكلمة التي ألقاها الروائي المصري الكبير بهاء طاهر في ندوة الأدب المصري الحديث بمهرجان الأدب بمدينة منتوفا- ميلانو- ايطاليا (٥-٩ سبتمبر ٢٠٠١).

طعم الفراق..

ثلاثة أجيال فلسطينية

في ذاكرة ربعي المدهون

عمـــــر شـبانة *

قليلة هي كتب السيرة الذاتية- الجماعية، التي تنقل تجارب الأفراد والجماعات، من حيز الحدث الوقائعي الى مستوى التجربة الإنسانية التي تستحق التعميم، وعلى الصعيد الفلسطيني، ماتزال نادرة التجارب الكتابية في هذا المجال، ورغم كل ما كتب، فماتزال الوقائع الأهم قيد الرواية الشفوية التي يتم تداولها في المجالس، وتنتظر من ينقلها الى كتاب مقروء وتجربة مخزنة في ذاكرة الكتب، لا في ذاكرة الذين عاشوها من البشر.

في كتابه «طعم الفراق: ثلاثة أجيال فلسطينية في ذاكرة»، يقدم ربعي المدهون نفسه وبيئته، ولنقل تجربته، إلى قارئ كتابه هذا، في رحلة تنطوي على قدر من تداخل العناصر وتنوعها، حد التناقض، حيث المتعة هنا ليست معزولة عن المرارة، والواقع مختلط بالخرافة والاسطورة، والماضي يأتي عبر الحاضر بقدر ما يفضي هذا الحاضر إلى الماضي، في تقاطع زمني لخطوط السرد وللوقائع والحوادث، لا ضابط له سوى الدفق العفوي للحكاية- الرواية، التي هي مجموعة من الروايات في سيرة ليست هي سيرة «التشخص» إلا بقدر ما هي سيرة الجماعة التي تحيط به، سواء كانت عائلته المصغرة (الأب والأم والأخوة والجد والعمة)، أو العائلة الأكبر المتمثلة في أناس مسقط الرأس (المجدل) ومخيم خانيونس، أو حتى العائلة الممتدة إلى الشعب- الوطن كله، ثم الناس والأمكنة التي تنقل فيها (الإسكندرية، والقاهرة، ودمشق، وعمان، وبغداد، وموسكو... الخ).

هذا - إذن- نص تنفتح فيه الذاكرة على الوثيقة، وتفتح هذه وتلك باب التأمل والتحليل، بأسلوب سردي يحتفي باللغة، ويشحنها بالدلالات والعبارات الرشيقة والحوارات (المونولوج والديالوج) المعمقة والطريفة. على غلاف الكتاب نقرأ كلمة «سيرة»، لكن القراءة تسلمنا الى نمط من الكتابة، ليس هو السيرة الذاتية المألوفة، وقد تكون، مع قدر غير قليل من التجاوز، أقرب إلى ما يدعى «السيرة الروائية»، لكنها ليست السيرة الوثائقية، وإن قاربت «الرواية الوثائقية». ففي «طعم الفراق» ما يتعدى السيرتين (الوثائقية والذاتية)، وما هو روائي، إلى ما يجمع هذه الصيغ، وينتمي، أيضا، إلى روح الحكائي- الأسطوري، والتاريخ الشفوي- غير الرسمي، أي ما يذهب في اتجاه الروح الملحمية في الموضوع والمعالجة، حيث الكتابة إعادة خلق للشخوص والحوادث، على نحو يمتزج فيه الواقعي والأسطوري.

منذ البداية، وتحت عنوان «سفر الفلسطينيين»، يضعنا المؤلف في ساحة النص المقدس، عبر استعارة لغة الكتاب المقدس أولا، وثانيا من خلال رغبة في إظهار «قدسية» المكان والبشر والقضية، وتقديم ذلك بوصفه الرواية/ الأسطورة الفلسطينية البديلة للرواية/ الأسطورة الصهيونية كما جاءت في التوراة، أو كما تحققت بوعد بلفور، هي رواية الفلسطيني وأسطورته. فكونه فلسطينيا، يعني أن يكون «مسيحا ونبيا»، لكن ميزته في أن المؤلف يريده أن ينهض ويأخذ «مقلاع الحقيقة» لينتفض على «ظلم أبناء العمومة من نسل ابرام»، وليصحح علاقات القربى، وينتصر، ويعيد

* كاتب من فلسطين.

«صنع الحكاية»، فليست قضية الكتاب أن يؤرخ، أو يوثق حوادث ووقائع وحكايات، بل أن يعيد صوغ حكاية الكاتب من زاوية نظره هو، وليس بالضرورة كما يفهمها آخرون، أو حتى كما يمكن أن تكون حدثت.

هنا يتدخل الوعي في كتابة الحكاية، ولا يركن إلى الذاكرة وحدها، فالذاكرة وعاء ممتلئ يجري تأمل محتوياته، واختيار ما يلائم الحكاية، كي يكون ممكنا التوصل إلى غسل «خارطة البلاد من الكراهية» وتصحيح «خطايا مقدسة»، وقراءة «أسفار التعايش» فهذه أشبه بمهمات «برنامج وطني ديمقراطي» تم صوغه في لغة أدبية ذات طابع توراتي/ مقدس؛ وذلك عبر ذاكرة- موجهة من الوعي، وموجهة للخيال- في كثير من الأحيان؟

(في الشكل والأسلوب)

بعيدا عن بداية المؤلف، سأبدأ بقصة اسمها (ربعي) وتشكيل حرفي الراء والباء، هذه القصة التي لا يحسمها المؤلف، رغم ما في قوله، في *بعض المقاطع*، من شكوى من كيفية مناداة الآخرين له. يقول في مقطوعة «قصة والدين» بما يشبه السخرية «أبي سماني ربعي، ولم يوزع على الناس حركات تشكيل معينة، ترك ألسنتهم، عن غيرقصد منه، تلعب بـ«رائي» تضمها، تفتحها، تكسرها.. بل وبـ«بائي» أيضا التي فتحت وضمت وكسرت..». والأغلب- كما أعتقد- هو فتح الراء والباء معا.

وأعود إلى بدايات المؤلف، فقد كان ينبغي- بحسب المؤلف- أن ينطلق النص من جملة «مات أبي..»، التي ولدت في لحظة خروج القطار، الذي يستقله المؤلف من حدود ضاحية ريتشموند الراقية والجميلة، متجها إلى محطة كامدن رود، ثم كامدن تاون- حيث مكان العمل. و«حين زاد القطار من سرعته، يقول الكاتب/ الراوي، خرج أبي من ظل بعيد في الذاكرة قاطعا المسافة، منذ وفاته حتى الآن، لكي يهبط علي في القطار، جثة لفت بملاءة بيضاء مثلما رأتها أمي قبل ثمانية وثلاثين عاما، في حينه قالت إنها رأت بركة صغيرة تخثر دمها عند خاصرته اليسرى..». لكن المؤلف استبعد هذه البداية لأسباب منها أن رواية «الغريب» لكامو تبدأ بجملة شبيهة «اليوم، ماتت أمي.. أو ربما ماتت بالأمس». وكذلك فرواية إلياس خوري «باب الشمس» تبدأ بعبارة «ماتت أم حسن.. ماتت نبيلة زوجة محمود القاسمي التي كانت أمنا..»، وتأتي نصيحة الكاتب العراقي زهير الجزائري لتعزز موقف المؤلف الحائر مع سؤال لينين «من أين نبدأ؟».

يبدأ ربعي بفصل/ مقطوعة «صيد البدايات» الذي يضم تعريفا بالكتاب، وكيفية كتابته، ومدخل إلى عالم المجدل، وربط زمن فلسطين بزمن لندن وقت كتابة النص (١٩٩٨)، ولا يعود إلى موت الأب الا في المقطوعة الثالثة من الجزء الثاني من أجزاء الكتاب الأربعة. وقد أحسن الكاتب في ذلك، لأن موت الأب الذي ترويه مقطوعة «قصة والدين»، على أهميته، ليس على ذلك القدر من التأثير في مسار الشخصية، والموت الذي حدث حقيقة عام ١٩٦٠، كان حدثا معنويا قبل ذلك بعشر سنوات، حين بات الأب مصابا بالسل الرئوي، يقضي في المستشفى أكثر مما في البيت! ويمكن الإشارة هنا، إلى أن دور الأب في تشكيل شخصية بطل النص/ المؤلف، كما يبدو في *النص*، أقل- مثلا- من دور الأم، ومن دور العمة، اللذين سنقف عليهما.

على صعيد تقطيع *الكتاب، اختار المدهون «قالب الجاز»*، لاعتقاده أن «الكونشيرتو، الذي تتحاور فيه آلتان موسيقيتان، أو آلة وأوركسترا، أكثر تطابقا مع طبيعة السرد في بعض فصول هذا العمل، لكن الجاز هو المناسب لغالبيتها»، لذلك أطلق اسم «مقطوعة» على الفصل، في محاولة أن يجعل منها «وحدة متماسكة تحت مظلة عنوان يحميها من اعتداء غيرها من العناوين..».

يركز الكاتب، كثيرا، على مضمون العنوان الأول «طعم الفراق»، في مقاطع من التذكر والتأمل تغرق في لغة تستحضر مفردات الألم واللوعة والحنين والحسرة، بقدر ما تستحضر الغضب والحقد تجاه مصادر الشقاء المختلفة. أما العنوان الفرعي: ثلاثة أجيال فلسطينية في ذاكرة، فهو تعبير عما يجتمع في هذا النص من أجيال، بدءا بجيل الجد سليم، وجيل الأب خليل، ثم جيل الأبناء ربعي وأخوته، لكن ثمة جيلا رابعا يبرز في لحظات قليلة من النص، هو الذي يلعب دور الواسطة بين ربعي ووالدته: أعني ابنتي أخته رحاب (أنسام وشقيقتها)، بحيث تقوم أنسام- حين يتصل ربعي- بتوصيل الهاتف لجدتها. لكن المؤلف لا يرغب في استثمار هذه العلاقة كثيرا، ويكتفي بأن يؤشر إلى ملمح من ملامح الواقع الفلسطيني، بعد عودة السلطة إلى غزة، من خلال إشارة

صغيرة، إذ تخبره أنسام أنها تدرس الكمبيوتر في «كلية عرفات»، فيضحك ويسألها إن كان اسم الكلية «عرفات»، ليقول ما لا يقوله الكثير من الشرح!

بدايات وتجريب

في المقطوعة الأولى: صيد البدايات، نقف على ملامح من مدينة المجدل التي «تضع رأسها على شاطئ عسقلان»، وعلى شيء من حال أهلها وعاداتهم وتقاليدهم، من خلال زواج خليل المدهون (١٨ عاما) بلطيفة (١٣ عاما)، والمهر العالي بمعايير تلك الأيام (ثلاثمائة جنيه فلسطيني)، لكن الطبيعي بالنسبة إلى أهل تلك المدينة، إذ كان مهرها «مثل كل مهور البنات في المجدل. فقد كان سكانها عموما أغنياء، ولم يكن بينهم فقراء، ولم تعرف مدينتهم البطالة. فمن لم يجد عملا اشتغل في صناعة النسيج على النول اليدوي، وهي مهنة «إن ما أغنت سترت» كما يقولون». ثم من خلال انجاب ربعي (البكر)، ورفيق (الذي مات). ثم راسم (الشاعر المعروف الآن)، ثم رفقة (ماتت أيضا، حتى ليقول ربعي، كأنه يشير إلى الرفاق «كان اسم رفيق ومؤنثه لا يعيشان في عائلتنا»، لكن شقيقته رسمية– توأم رحاب، الأخت الوحيدة الباقية– ستموت أيضا بعد شهور من ولادتها، رغم أن اسمها ليس فيه شيء من «الرفاقية»، بل على العكس، فهو مذكر الاسم «رسمي»، بكل ايحاءاته ودلالاته.

ومع تقدم السرد في المقطوعة الأولى، يأخذ في التلون والتجريب و«التغريب»، وصولا إلى «غرائبية» تلائم النص، وتشيع فيه حميمية بقدر ما فيه من اللا- مألوف، فلأن المؤلف هو الراوي نفسه، فهو «بطل» الحكاية وراويها في آن، والحكاية تمتد إلى ما قبل ولادته، بل إلى ما قبل زواج والديه، ورغم ذلك فهو يمتلك في الحكاية «حضورا» و«وجودا»، يؤهلانه لمخاطبة جده (سليم) الذي حلف بالطلاق، يوم عرس والديه، ان لن يتم تأجيل العرس (كما يطالب أهل العروس، بسبب موت ابن عمتها)، فيقول له الراوي «على إيش يا سليم نازل تحلف طلاق بالثلاثة، ومرتك ميتة.. حرام عليك يا زلمة». أما بعد زواج الوالدين، فترتفع وتيرة التغريب حتى ان الراوي- الجنين هو الذي سيصف لنا بعض ما جرى آنذاك، سيقول «أحسست بي جنينا في بطنها، يعيش المتاعب التي يسببها دون أن يدركها، ويضحك من طرافة وحام أمه التي قالت عنه، عندما رأته على جلد خاصرتي اليسرى «هذي كبدة خروف مشوية»، وقلت عنه أنا عندما دلتني عليه «هذي ليفة حمام يمه»، غضبت كثيرا حينذاك، إذ أفقدتها نكهة وحامها». ويمضي ربعي في التغريب «سمعت صرختي الأولى تعلن حضوري إلى الدنيا»، ويقول مبتهجا وهو يسمع التهاني بقدومه «فرحانين إبي»، بحسب اللهجة المجدلية.

تحضر اللهجة العامية المجدلية هذه حضورا واسعا في النص، من خلال أم ربعي أولا، وربعي نفسه وبقية شخوص النص ثانيا، في صورة تمنح النص صدقية وعفوية وقدرا من «التبيئة». ونقف مع الأم تحديدا، فهي، كما يقول المؤلف «كانت بطلا ورواية، أغراني ذلك بالتجريب، بالتخلي عن دوري كراو، وتسليم مفاتيح السرد والكلام.. لأمي.. قررت المغامرة، أن أمنحها الفرصة لكي تكتب.. أن تطلق لهجتها العامية، المجدلية القحة، تسبح في فضاءات هذه الدراما الأدبية». وفي سياق استنجاده بالأم لكي تحكي له عن «نكبة ١٩٤٨»، يقول «هذه فرصتي، لكنها فرصتها لكي تكتب جانبا من سيرتي لأنها سيرتها.. حكت، أعادت ربط الحكايات الصغيرة المتناثرة في ذاكرتي.. خاطت بلسانها التفاصيل عن هجرة (مذلة وبتوطي الراس..) وتتابع «اطلعنا يمه أول ناس..».

(أسئلة الهزيمة.. الجارحة)

تتداخل– إذن– حكايات المدينة والمخيم، وتتداخل فيها الدلالات، فما من حكاية تستقل بذاتها، فكل حكاية تقود إلى سواها، وترتبط بها عضويا، من ذلك– مثلا– حكاية (مصيبة) خليل الشيخ سلامة، التي تنبثق في أثناء تذكر الراوي لبيتهم، واكتشاف أن بيتهم هذا ليس بيتهم، وأن بيتهم لم يعد بيتهم! ثم ارتباط هذا بقصة السلاح الفلسطيني والمقاومة. فما حكاية خليل هذا، وكيف يرتبط بالبيت، وبالسلاح والمقاومة؟

في لحظة غضب، يحمل خليل الشيخ سلامة بندقيته، وينطلق فيقتل (ابن قاسم) بسبب تعرضه لشقيقته دلول، وحتى «يغسل العار الذي لحق به». وبعد محاكمة خليل وسجنه، ثم تبرئته وإطلاق سراحه، يطنب على خاله سليم المدهون، فيفرض هذا على ابنه خليل (والد ربعي) ترك بيته لابن عمته، والانتقال إلى بيت آخر. هذا عن قصة البيت. وعن حكاية السلاح، فمشهد خليل هذا يأتي، في وقت تصاعدت فيه أخبار عن هجمات منظمات هاغاناه وشتيرن وليحي وإيتسيل

اليهودية في المناطق المحيطة بمدن يافا وصفد والقدس، ما أشاع انطباعا بأن مسلحين يهودا من مستوطنة «نغبا» القريبة يهاجمون المجدل. ليقول لنا المؤلف، في صورة غير مباشرة، إن هذا جزء من المشهد الذي قاد إلى النكبة.

مثلما سيكشف لنا، في مقاطع أخرى، أن ثمة أسلحة لم يتم استخدامها نهائيا، لا في معارك عام ١٩٤٨ (بندقية خليل نفسه التي لم تظهر إلا «لغسل العار»، وبندقيتا الجد اللتان لم يخرجهما سوى مرة واحدة عندما «أطنب» عليه ابن أخته خليل.. وطلب حمايته من آل قاسم، ثم أعادهما إلى نومتهما الأبدية في قن الدجاج.. رغم كل القتل والتدمير الذي مارسته عصابات الصهاينة)، ولا في ١٩٥٦، حين احتلت (إسرائيل) خان يونس، ولم تواجه مقاومة حقيقية، وحين انسحبت تحت ضغط (الروس) وعبدالناصر.. بدأ ظهور أسلحة في المخيم؛ يقول المؤلف «رأيت خان يونس مزروعة بالبنادق. رأيت شابين يطلقان النار من رشاشي برن ثقيلين، ويترك لنا أن نتساءل: أين كانت هذه الأسلحة في أثناء الاحتلال؟ لماذا لم تستعمل؟ وهل هذا وضع يمكن تعميمه في أمكنه أخرى من فلسطين؟ لا يقول المدهون ذلك بالطبع.

هذا واحد من الأسئلة الجارحة في نص المدهون. وسوى هذا، ثمة أسئلة كثيرة على الصعيد نفسه، بعضها يطال التقصير الفلسطيني، وبعضها الآخر يطاول مسؤولية العرب وجيوشهم عن «النكبة». وهنا يبدو واضحا المزج بين الذكريات والوثائق، بين المشاعر والأحاسيس وبين الأرقام والخطط والوقائع. فالكاتب يسعى لرسم صورة على قدر من الواقعية لما جرى، بدءا من هدير المدرعات الذي وصل المجدل قبل جنازيرها، مرورا بالاستقبال الشعبي الحافل، والهتافات المتفائلة بالنصر (الجيش المصري أجانا/ قطع روس ال.. هاغانا)، و.. الحركة الناشطة التي شهدها مقهى المدهون حين «بدأ يرتاده جنود وضباط مصريون»، وما حققه القادمون العرب من «انتصارات أولية»، وانتهاء بالهزيمة وملحقاتها.

(في أحوال المخيم)

في «الجزء الثاني»، الذي يضم أربع مقطوعات، يقدم لنا المدهون ملامح من حياة المخيم، وتفاصيل هذه الحياة والعلاقات بين أهل خان يونس وسكان المخيم، بعض هذه الملامح خاصة وجديدة، وبعضها الآخر مما هو مألوف في حياة المخيمات، يجري تلوينها بلغة جديدة ومشاعر خاصة، فحكاية ابن المدينة الذي ينهر حماره «حا، وشك وش اللاجي»، تكررت في غير مكان. وكذلك حكاية الموقف من حليب وكالة الغوث وزيت سمكها وال د.د.ت، وكذلك حكاية اليهودي الذي يتعرف على فلسطيني ويتعاطف معه في نكبته، وسواها.

لكن من أهم ما يلفت النظر، ما جاء في مقطوعة «ضحى أحمر- أسطورة شهداء»، التي تروي تفاصيل مجازر خان يونس الوحشية عام ١٩٥٦، وما يسميه المؤلف «الاستسلام» من قبل الجميع، باستثناء مقاومة يقودها الشهيد الأسطورة محمد أبوالكاس، إلى درجة أن طيف الشهيد يغدو محرضا على الثورة والانتقام! كما يلفت الاهتمام ما طرأ على المخيم من تحول في وضع المرأة، أولا حين يتناول شخصية عمته دلول «نخلة عسقلان» من جهة، وبائعة القماش، التي أصبحت من أكبر تجار خان يونس، من جهة ثانية. هذا التناول الذي يقارب التشكيل الأسطوري للشخصية، في قفزها من الصفر إلى موقع متقدم، بعقلية فذة، في مجتمع ليس من السهل على المرأة فيه تحقيق هذا التقدم.

ويتناول المؤلف حال المرأة، ثانيا، حين يصور ما جرى للفتاة التي تعلمت وباتت مصدرا للدخل في العائلة، في أوضاع صعبة اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا، فقد اضطر الأهل الى غض النظر عن شيء من تمرد «لحم سيقان البنات» على الملابس. ويمضي في تصوير ارتفاع المهور، حتى صارت البنات «أصنافا من البضائع، تعرض بأسعار غير قابلة للمفاصلة أو للنقاش. اللداويات غاليات، والرملاويات واليافاويات لسن أقل منهن.. الفلاحات، اللاجئات من أصول قروية، أرخص.. أما المجدلاويات، فهن الأغلى مهرا بين الجميع. (فهن» بيضاوات، وجوههن مثل القماش البفتة. بنات حسب ونسب، يجمعن بساطة الفلاحات إلى شموخ بنات المدينة.. معدلات في كل شيء، في الطبخ، في النظافة، في الغسيل.. أما الخان يونسيات، فأحسن لك تنسى.. أهل خان يونس ما بيجوزوش بناتهم للاجئين..».

أكثر من ذلك، يقف المؤلف على شكل جديد من الزواج يجري العمل به، في المخيم، هو زواج شكلي- صوري، يتم بموجبه تسجيل فتاة كمتزوجة كي يتم فصلها عن عائلتها، فيسقط بذلك حقها في الحصول على تموين، ويبقى هذا الحق لذويها.

وفي زواج- غريب- كهذا يدفع أهل الفتاة للزوج مبلغا «راتبا» شهريا مقابل: ألا يرى الزوج زوجته، وأن يضع العصمة في يدها لتتمكن من تطليقه حين يأتيها عريس حقيقي. هكذا تزوج سليم المدهون (جد ربعي) فتاتين، بمبلغ جنيهين ونصف الجنيه من كل منهما!

وأتوقف مع زوج العمة الحاج حسين العمصي، وما تحمله حكايته من غرائبية، هو الذي حمل ربعي في النكبة، ثم ها هو يجلس مشلولا من جانبه الأيسر، ويروي لربعي، في غياب زوجته، حكايته مع النساء في شبابه، ويوصيه بعدم إخبار عمته لأنها قوية مثل الزلام، ومش بعيدة ترمي عليَ يمين الطلاق»! لكن هذا الحاج هو نفسه الذي «رسم بنفسه جنازته في الدقائق الأخيرة من حياته، كأنه أراد أن يمشي في جنازته، يرقب المشيعين.. يشكر الحاضر ويعاتب من تخلف عن المشاركة..». ولأنه كان «لا يطيق ضيق النفس حتى وهو ميت»، فقد أوصى أن تتقدم جنازته فرقة دينية، ترافقه حتى المقبرة «تعبر شارع البحر، تقطع خان يونس المدينة من وسطها، تتجنب الأزقة والممرات».

وأما مقطوعة «قصة والدين»، التي تبدأ بعبارة «مات أبي، أنهى أربعة وثلاثين عاما من عمره ومات»، ففيها من الحزن والألم والشجن، أكثر مما يحتمله إنسان في الخامسة عشرة من عمره (عمر ربعي آنذاك). ولكن أكثر ما يشدنا في موت الأب، هو النبوءة التي سبقت هذا الموت، إذ أرسل الأب من المستشفى من يخبر زوجته أنه سوف يخرج «يوم الخميس»، ولن يعود إلى المستشفى أبدا، وراحت لطيفة تستعد لاستقبال زوجها العائد متعافيا- حسب اعتقادها- فيما يشبه الاستعداد لعُرس جديد معه: نظفت البيت والأواني وكل شيء، قصقصت الأوراق الصفر عن شجرة الليمون، سقت النعناع والورد الجوري والقرنفل ولسان العصفور وشجيرة التمر حنة.. قطفت عرقا أبيض وشكلته في طرف شعرها، مسحت بباطن كفها الريحانة الفواحة في زاوية الحوض الشرقية، فعبق البيت بالريحان... الخ.

وأعيد الرجل إلى بيته، يوم الخميس بالضبط، في صباح الخميس، جاء به ممرضان، محمولا فوق «دسكرة»، وسلماه إلى زوجته التي ستصبح، منذ الآن، أرملته، فقد صدق وعده وعاد، في اليوم المحدد، وصدق وعده بأن لن يعود الى المستشفى بعد. ورغم أنه أمضى سنواته في المستشفى كالمحكوم، إلا أن ابنه يتمنى لو «أنه مدد محكوميته.. ولم يمت.. يزورنا كل ثلاثة أشهر لمدة أسبوع.. أبي اليوم لن يعود. سوف نفتقد فيه حتى أنفاسه الخطيرة العابقة بالسل». هنا يتلازم الحديث عن الموت، بالحديث عن البيت الفلسطيني، البيت الذي لا يمكن أن يخلو- إلا في حالات نادرة- من النباتات والأشجار والأزهار.. وعن المرأة الفلسطينية التي تصنع هذا البيت. ففي هذا التحايث بين حديثين متناقضين، تظهر سمة من سمات كتابة المدهون، سمة جمع المتناقضات، وتداخلها على نحو حركي يجعل الكتابة إعادة خلق للموضوع، لا مجرد استذكار واستعادة من الماضي.

(مصر.. الحب والهزيمة)

ينقلنا المؤلف فجأة، في الجزء الثالث من الكتاب، وفي المقطوعة الأولى منه (أقوال عين الشمس)، إلى السنة الدراسية- الجامعية الثالثة، لكنها السنة الأولى التي قطعها بنجاح في كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، بعد سنتين من الفشل في كلية الزراعة بجامعة عين شمس.. سنتان لا يذكر عنهما سوى عبارة واحدة، ليبدأ من سنة الهزيمة، قبل حدوثها بأيام، حين كان يستعد لزيارة خان يونس في عطلة الصيف، لكن حرب حزيران تعطل الزيارة، ويبقى ربعي والطلبة الفلسطينيون ليشهدوا على ما حدث. وليضيعوا بين أقوال «صوت العرب» وأغنية شادية المبثوثة من إذاعة إسرائيل لتطلب من العرب عدم تصديق بيانات المصريين عن الحرب؛ البيانات التي أنجزت النصر منذ اللحظات الأولى في الحرب، ولم تترك لاسرائيل طائرة واحدة أو دبابة، ليتكشف أن ذلك كله ليس سوى تغطية على هزيمة نكراء. وحين يحاول البعض إعطاء فرصة أخيرة للزعيم كي يقول كلمته، لن يسمعوا سوى أنها «نكسة» وليست هزيمة، ثم التنحي عن الحكم، والعودة تحت ضغط الجماهير التي ملأت الشوارع.

في المقطوعة الثانية، حكاية علاقة المؤلف مع الفتاة- الحلم، في الإسكندرية، المدينة التي يقول عنها (الإسكندرية أجمل المقدونيات اللواتي حللن شعورهن على شاطئ المتوسط». لكن العلاقة التي دامت ثلاث سنوات، وانتهت بخطبة رسمية، ستقطعها الفتاة بكلمتين تتمنى فيهما على المؤلف أن يظلا أصدقاء. فيتكاثف شعوره بالغربة. ولم يصدق المؤلف أن مصر الناصرية تذهب في التضييق على الفلسطينيين الذين عارضوا مشروع روجرز، واعتصموا

احتجاجا عليه حد إبعاد مجموعة من الطلبة المنتمين إلى تنظيم الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين، خصوصا ربعي وراسم وعدد من الطلبة القادمين من غزة، والذين لا مكان لهم يلجأون إليه، ويحملون وثائق سفر مصرية، ولكن الإبعاد إلى دمشق يجري على وجه السرعة. ومن هناك، سينتقل الأخوان ربعي وراسم وعدد من الطلبة إلى عمان، في الوقت الذي كان فيه تقترب من أيلول الأسود.

(في عمّان ودمشق)

في عمان، موضوع المقطوعة الأولى «حريق الشعارات» من الجزء الرابع، سيكون المؤلف شاهدا ساخرا في كثير من المواقف، ومشاركا مضطرا في مواقف أخرى. يرى فيها «غابة بنادق يتمشى في ممراتها لينين.. ذقنه الثابتة مثل قوانين المادية تسبقه إلى المكان.. ينصب صواريخ باليستية في حديقة مقهى المدينة، يتفيأ تحت ظلالها الرفاق.. على مقربة منه يقود شاب يساري هجوما بالرشاشات على المصرف المركزي لكي يخط رفاقه بدهان أحمر شعارات المرحلة: لا سلطة فوق سلطة المقاومة»..

وفي أول مقابلة للطلبة المبعدين مع ياسر عبد ربه، يطلبون فيها حلا لمواصلة دراستهم التي انقطعت، سيقول لهم في سؤال استنكاري «مين قال بدنا طلاب.. إحنا بحاجة لمقاتلين؟»، وحين تبدأ معارك أيلول، سيجد بعض الطلبة أنفسهم في مكاتب ومخيمات، يحملون أسلحة لا يستخدمونها، فهم مهمشون يعانون الرعب والشلل في آن. لم يعودوا طلبة، ولم يصبحوا مقاتلين، هكذا يتحدث المؤلف- وهو يتذكر أمه- عن حرب السياسي.. وعن الثورة وحربها «حربها تختلف.. حربها طويلة الأمد. حربها نار وبدها حطب، والحطب نحن، الوقود اللازم لتشغيل عجلة القضية.. سياسيونا يتحدثون بلغتهم، وأمي تحتفظ بلغتها، أمي لا تفهم عليهم. هي الفلسطينية، من مولدها.. حتى آخر غرزة تطريز ملونة في ثوبها المجدلاوي، لا تفهم عليهم، وهم لا يفهمون عليها. هي في الداخل، هم في الخارج. كيف يتصلون، كيف يتفاهمون؟..» ويعلن الضياع «بين لغتين: أمي تمنت تخرجي في الجامعة، الجبهة خرجتني من فوهة بندقية لكي أنطلق مثل قذيفة وأنفجر، وقد أنفجر في الهواء..»، فقد «وجدنا في المكان الخطأ، الزمان الخطأ»، وفي «حرب مجانين»، ثم وجد نفسه، وشقيقه راسم، في فندق «روضة البقاع» في دمشق. ومنها إلى مكتب الجبهة الديمقراطية في بغداد «مدينة المدن»، حيث «الفراغ النضالي»، وحرب الحكومة على أصحاب السوالف مرة، وعلى جبهة تنظيم المرور مرة، وبعد أن يصطدم في بغداد مع صبري البنا «أبونضال»، سيعود الى دمشق.

ويشكل فصل دمشق المقطوعة الرابعة- قلب العروبة، قبل أن يسافر في دورة تثقيفية الى موسكو (وهنا يقدم لنا صورة مألوفة عن الدولة الاشتراكية التي يحب الناس فيها السجائر الأجنبية-٠ مثلا- حد العبادة). وبعد عودته إلى دمشق، سيتهم بجريمة قتل ملفقة ضد رفيقه الشاب وجيه، ويجري اعتقاله ٨ أيام، وتعذيبه بوحشية هو ومجموعة من الرفاق، ضمن حملة على الجبهة الديمقراطية، وحين يتم الإفراج عنه، ينطلق إلى بيروت ليتسلم عمله في الإعلام.

ومن أطرف / أقسى ما في هذا الجزء، خطبة ربعي على ابنة عمه أديبة، عن بعد، وبضغط من عمته دلول التي أرسلت له، مع ابن عمته خليل الشيخ سلامة، خاتم الخطبة وصورتين للعروس، فاضطر للموافقة، وأرسل لعمه توكيلا يخوله إتمام الخطبة. ثم يأتيه ابن عمته بعد شهور ليعلمه بفسخ الخطبة.. دون سبب!

وفي الختام، في إلى اللقاء، يقدم المؤلف الشكر لكل من وقف وراء هذا العمل، والجهود التي بذلت لإنجازه. فيذكر أمه أولا، ومجموعة من الأصدقاء على رأسهم «الصديق الشاعر أمجد ناصر الذي لم يكتف بمشاركتي هموم الكتابة، بل فتح لي خزائن مكتبته وقدم لي عددا من كتب السيرة الذاتية، وتابع معي عن قرب.. تطورات العمل.. وإلى ابني الأكبر، وسام، .. وابني الثاني رامي الذي قام بتصميم الغلاف، وتابع مع تجربة تصميم موقعي الخاص على الإنترنت..». ويخبرنا أن مرحلة بيروت سيخصص لها كتابه الثاني.. أملا بالوفاء بوعده مع القارئ لينهي رحلة فراق ذاق الكثير من مرارتها!!

يبقى القول إن الجوانب الذاتية في هذه السيرة، ليست منفصلة أبدا عن الجوانب التي تمثل الجماعة. فثمة اندغام شبه تام بين سيرة الفرد وسيرة الجماعة، وما هو خاص يجري طرحه في إطار العام، وليس في معزل عنه، وهكذا نعيد التأكيد على أننا في صدد سيرة ذاتية، تضع الذات الفردية في سياق الذات الجماعية، وهو ما يجعل الكتابة تتخذ صيغة الـ«نحن» التي تغلف صيغة الـ«أنا» حينا، وتترافق معها حينا آخر!

* صدر في منشورات المؤسسة العربية للدراسات النشر، بيروت/ عمان، حزيران ٢٠٠١م ٣٧٧ صفحة.

رواية (صنعاء مدينة مفتوحة)

منــازلات فكرية .. واحتســاب

سـمير عبدالرحمن الشـميري ★

١- المقدمة:-

لقد وقعت في حرج لا أحسد عليه، عندما انقطعت بي السبل في الحصول على رواية القاص اليمني المبدع محمد عبد الولي «صنعاء مدينة مفتوحة»، ذلك أن هذه الرواية قد أشعلت حرائق كبيرة في فضاء الساحة الثقافية اليمنية لا لتميزها وإبداعها عند النزر اليسير من المعترضين، وإنما لوجود بعض الفلتات اللفظية على لسان بطل الرواية (نعمان)، والذي أدى إلى تلاسنات لفظية ومنازلات فكرية وعراكات مريرة امتدت إلى إشهار سيوف الحسبة والتكفير والدخول إلى دهاليز المحاكم. واستخدمت الرواية في مناورات سياسية، ومناكفات وتقاطعات شديدة، وحُمل النص وبعض الملافظ، أكثر مما تحتمل التأويلات للنصوص الأدبية والفكرية، وكأن كاتب الرواية الذي مات في حادث درامي عام ١٩٧٣م، كان يهدف من وراء الرواية الفساد لا الصلاح، واختلط الحابل بالنابل عند ثلة من المثقفين، وعجزوا عن تلمس طريقهم السوي وسط زحام شديد وتراشقات لا معنى لها، أرهقت المتصارعين، وأبعدت فصيلاً منهم عن جادة الصواب.

٢- الغُربة والتمرد:

لقد عاش القاص اليمني محمد عبد الولي في القسط الأكبر من حياته تعيساً، كان يجد متعته في الكتابة، فالكتابة على حد تعبير كاترين أن بوتر:-

ليست قضاء وقت فراغ جميل، هي ليست شيئاً يحدث بلا ألم، إنها مهنة مرهقة وجادة(١).

لقد أرهقته الحياة، وأرهقته الكتابة في حياته، ومن وراء كتاباته تطارده التهم والرذيلة وهو تحت الثرى، يقول أرنست همنغواي:-

إن الكتابة، هي الرذيلة الكبرى، واللذة الكبرى، لا فكاك منها سوى الموت (٢) فالموت لم يرح الروائي اليمني محمد عبد الولي الراحة الأبدية، بسبب التعاجم في التأويل للنص الأدبي، ولقد قال أحد المفكرين:

لا يمكن أن تتذوق الفن، إن لم تمتلك ثقافة فنية.

فالمبدعون: ليسوا ملزمين بالإيضاح المسطح، أو البساطة، أو العفوية المسكينة، أو بوضع الملعقة في فم القارئ (٣).

إن القراءة الحصيفة للرواية وسعة الإدراك، تجنبان القارئ الوقوع في التسطيحات وتساعده على تكوين ذائقة فنية وجمالية، وعلى الغوص في أعماق الواقع، بعيداً عن البهرجات اللفظية والفسيفسات الشكلية.

إن القاص محمد عبد الولي قاص وروائي على قدر كبير من الموهبة، وصاحب قدرة عالية في عكس الواقع بلغة شعرية شفافة. ولقد تأثر كثيراً باللغة والتكنيك القصصي للقاص الروسي تشيكوف، ويحنا مينا، ويوسف ادريس.

فلم يكن مترعاً بالرومانتيكية، بل كان واقعياً ينتمي إلى المدرسة الواقعية، وهو ليس كمن:- (يمسك ورقةً وقلماً ويرسم إلهاً وبرتقالة).

فهو يمسك ورقة وقلماً ليرسم واقعاً حياً بتفاعلاته، وديناميكيته وبتقاطعاته وبألوانه الطيفية الحياتية، إنه كاتب متمرد على الواقع، واقع الفساد والرذيلة، والسكون والجمود، يمسك القلم لتصوير الواقع بفن وإبداع، ويشير بسبابته إلى موطن الضعف والجبن في المجتمع، يكره العادات الرتيبة والتقوقع، وتمرده ليس موضة، أو عبارة عن عنفوان شباب، وإنما هو التمرد الواقعي والسليم، ليخلق مجتمعاً أكثر إنسانية واستقامة.

لقد أدرك عبد الولي ضرورة تغيير الواقع، والخروج عن الجمود والرتابة، فبطل الرواية نعمان يقول:-

- أنا.. شاب مندفع لا يحب مطلقاً أن تعيش بلا عجل.. بلا حركة.. بلا خفة.. وشعرت بالسأم بعد أيام من وجودي فيها (القرية)...

★ كاتب وأكاديمي من اليمن.

– الناس يا صديقي هم ناس بلادي.. بدون تفكير بدون أمل في المستقبل.. بدون شيء.. يأكلون القات.. مرتاحون ولا حديث لهم إلا عن (فلان).. وعن (فلانة).. أحاديث تصيبني بالغثيان كلما استمع إليها. فأهرب من الناس.. ومن نفسي..(٤)

فمحمد عبد الولي في رواياته وقصصه، لا يريد من الجمهور أن يتعاطفوا مع أبطاله، ولا يقصد إلى إثارة المشاعر والأحاسيس العاطفية الشكلية، يريد منهم أن يشاركوا في الحدث، أن يتحولوا إلى عمليين، يدفعهم إلى التغيير والثورة على الظلم والأوضاع البائسة.

لم يقع كغيره من الناشئين في شبكة التقليد والمحاكاة. وظل يكتب على سجيته، دون التفات إلى حصيلته الثقافية.. فلقد كانت مرارة التجربة التي عاشها والصبا هي المسيطر الأول على إنتاجه...(٥).

شهدت القصة اليمنية في حياة محمد عبد الولي ازدهاراً لم يسبق له مثيل. ويعود في ذلك إلى تنوع تجربته الثقافية وموهبته الفنية التي صقلها بدراسته فن القصة (٦).

فشخصية القصة والرواية عند محمد عبد الولي، اتسعت رؤيتها وانتقلت من الحالة الفردية إلى «النموذج» أي اليمن وأيا ماكان إزاء ظروف لا تشبه المأساة الكونية التي يتعرض لها البطل القديم، بل هي ظروف إنسانية وفي متناول يدنا، وفي مقدورنا تغييرها، أو ينبغي ذلك، من هنا لم تعد القصة تثير العطف أو الإشفاق أو الإعجاب، بقدر ما تثير روح التغيير للظروف الخارجية وإنقاذ الضحايا، ولم يعد المجهود الفردي كافياً، فلن يغير من الأمر شيئاً(٧).

– لا تنسوا أنتم.. أن هذه الأرض.. لن تنفصل عنكم مهما هربتم. إنها جزء منكم. تطاردكم. ولا تستطيعون منها فكاكاً. أنتم يمنيون. في كل أرض.. وتحت كل سماء..

– أريد: عملاً أشعر فيه بأنني إنسان كبير.. إنسان يتضامن مع الجميع. الحب.. الحب هو ما أريده.. إنني أؤمن أن بلادنا، لا يفرقها استعمار أو استبداد..

إننا لا نستطيع عمل شيء لأنفسنا.. ولا أرضنا.. ولا حتى لهؤلاء العساكر.. إذا لم نخلق من جديد.. نخلق كل شيء.. الناس.. الأرض.. الوادي.. حتى أنفسنا. أننا لا نستطيع أن نعيش مع الحمير في حظيرة واحدة. لا أن نعامل معاملة الحمير. يجب أن نجد لأنفسنا مفهوماً.. وأن نعرف حقيقتنا(٨).

لقد حبك الكاتب خيوط نصه بمهارة الصانع الملم بأسرار صناعة السرد، وترك للقارئ مناسبة ملاحقة بناء النص وتتبع عوامله، وهو دائم التساؤل عن سر الحكي الذي ضبط مساره، ويحدد وجهته، إذ لا يمكن تكوين فكرة عامة عن هذا النص إلا بعد الانتهاء منه.. إن كل ذلك يجعلنا أمام نص متكامل العناصر والبناء، فهو كتلة واحدة، متراصة العناصر والأجزاء، وأي إهمال لأي منها لا يمكن إلا أن يسهم في تشويش الرؤية، كما أن أي إغفال لأبسط علاقة فيه لا يتولد عنه إلا اختزال النص، عدم النفاذ إلى جوهره، أو الكشف عن باطنه، والوقوف عند أهم ملامحه وخصائصه (٩).

٣- الرواية والإحتساب:

الرواية لوحة فنية وأدبية لمجتمع ما قبل الثورة اليمنية، فالظلم هو الظلم في الشمال (الإمامة)، والجنوب (الاستعمار). فالرواية تعبير عن الإرهاصات الأولى لقيام الثورة اليمنية (٢٦ سبتمبر في الشمال، و١٤ أكتوبر في الجنوب).

فالميزة الرئيسية لأبطال الرواية الغُربة، تتقاطع أنفاسهم وأرواحهم مع الواقع، وتدخل في تناقضات رهيبة للخلاص من الواقع الكئيب.

فشخوص الرواية (أبطالها)، (نعمان – محمد مقبل – الصنعاني – البحار (علي الصغير..)، قد احترقت أناملهم بالواقع، واكتووا بنيران الظلم والعذاب، ولم يبق أمامهم من مفر سوى مواجهة الواقع بموضوعية وحذر، وإحداث انقلاب حياتي في المجتمع، لأن الظلم واحد في اليمن وأن تعددت أطيافه، ولابد من لحظة خلاص منه.

إن بطل الرواية (نعمان)، عاش في غُربة ومكابدات نفسية وروحية وضياع افتقد فيها الهدف لحياته وفي أحايين كثيرة كسر الواقع أجنحة أحلامه، وظل أسيراً لحياة الغُربة والانهزام حيناً من الزمن حاول نسيان الواقع ومداواة جراح الغُربة الروحية والنفسية، ولكن دون جدوى، فالضبابية والضياع صارت عنواناً لحياته السقيمة:–

– يا صديقي إني تائه لا أدري ما الذي أعمله.. (١٠).

وفي لحظة التأمل يأتيه صوت صديقه محمد مقبل، ليحدث

هزات في عقله وضميره:-
- عد يا نعمان ولا تهرب. سواء كنت في عدن أو في القرية.. فأنت تمارس المأساة.(١١)
وفي نهاية المطاف تستيقظ روح التمرد في نفوس أبطال الرواية، ويقتنعون من أن لا سبيل لإصلاح المجتمع إلا بمواجهة الذات، والابتعاد عن حياة الزيف ومواجهة الفساد والظلم وتغيير الواقع إلى الأفضل، وقبل قليل من تكشف الحقيقة ومعرفة الهدف، تموت زوجة نعمان (هند) وطفلها لعُسر في الولادة:-
- كم كانت صموتة.. لا تتحدث كثيراً ولكنها تبتسم.. ولا تتألم ولا تشكو.. كانت في المنزل وكأنها ليست موجودة.. دون صوت.. دون ضجة.. حتى عندما نخلو.. كانت هادئة دائماً.
هل أنت سعيدة.. فتهز رأسها.. كلا.
هل تشكين من شيء.. فتهز رأسها.. كلا.
هل تريدين شيئاً.. فتهز رأسها.. كلا (...)
لقد كانت (الدينامو) الذي يسير كل شيء فيه.. إن المنزل يشكو الألم.. وكل ركن فيه يردد.. لمسات يدها.. الحانية.. لقد كانت أماً.. حتى للأحجار.(١٢)
فبموت «هند» تتملك بطل الرواية (نعمان)، كآبة وهوس وتشنجات لا حدود لها، فيقع فريسة للمرض والهذيان، ويكاد لا يصدق أنها ماتت، ولماذا ماتت؟!! وكيف ماتت؟!! لقد شعر بالذنب والمأساة، لأنه أحبها دون اكتراث وبعبثية. أما في لحظة الصاعقة، الموت أنبجست مشاعر الحب الحقيقية من كل مسامات جسمه، وتحول قلبه إلى كتلة من اللهب والتشوق لهند... وتقوده الكآبة والاضطرابات والتشنجات إلى حالة من الهيستيريا والانفعالات اللاشعورية، وتتساقط من لسانه بعصبية غير مألوفة كلمات ليست مستساغة، لقد فقد توازنه وغابت أحاسيسه الحية إلى حالة من الهذيان مخاطباً المولى عزَّ وجل:-
لماذا أخذت يا رب (هند) ما الذي عملته؟
لماذا لا يدعنا الله (الله) نتمتع بشبابنا؟ (١٣).
لقد وقع بطل الرواية (نعمان) في حالة غير طبيعية، وتساقطت من لسانه ألفاظ تعبر عن حالة الغيبوبة واللاوعي التي وقع فيها، وهذه فلتات تحدث وقت الشدة والغضب في غير مكان وغير زمان.. فالصوفيون مثلاً في حالة الغيبوبة واللاوعي تصدر عنهم تخيلات وتوهمات وشطحات لا يؤخذون عليها لأنهم لا يقصدون التطاول على الذات الإلهية أو التعالي عليها، وإنما يدخلون في حالات من الغيبوبة والحلول والتوحد والزهد والمشاهدة، معها يصعب تكفيرهم ووصمهم بالكفر والزندقة. وقد وضعت الصوفية مبدأ التغير في الثبات باعتباره القوة السارية لتنقية القلب في ثلاثية المعرفة والمحبة والمشاهدة أو ثلاثية القلب والروح والسر، وطابقت بينها بالشكل الذي جعل من وحدتها (الثلاثية) أسلوب وحدة السر (أو الحقيقة). فالقلب هو المعرفة والروح هي المحبة، والسر هو المشاهدة. في تقلبه يتدرج إلى الروح، وفي ارتقائه يرتقي إلى السر. أو أن تقلب القلب بين أصابع الرحمن يؤدي به إلى معرفة الوجود ومحبة كل ما فيه على أنه تجل للحق. ويكشف بدوره عن مشاهدة السر أو المعنى في جزئياته اللامتناهية (١٤).
لقد وقف الإمام محمد الغزالي (١٠٥٩-١١١١م)، ضد تكفير الصوفية، وهذا هو عبد الرحمن بن خلدون (١٣٣٢-١٤٠٦م) في المقدمة يقول عنهم:-
الألفاظ الموهمة التي يعبرون عنها بالشطحات ويؤاخذهم بها أهل الشرع، فأعلم أن الأنصاف في شأن القوم أنهم أهل غيبة عن الحس والواردات تملكهم حتى ينطقوا عنها مالا يقصدونه. وصاحب الغيبة غير المخاطب والمجبور معذور.. (١٥).
إن الإسلاميين مدعوون إلى عدم المسارعة في إشهار سلاح التكفير والتهويل والتفسيق ناهيك عن التحريض على العنف، وليذكروا ما نقل عن الإمام مالك إمام دار الهجرة من كراهيته الرد على أهل البدع، حتى لا يعين ذلك على إشاعة بدعتهم. وكم من كويتب أو شويعر نكرة متروك جعل منه التشهير رمزاً للعبقرية والإبداع تتسابق المطابع وأدوار الترجمة على نشره ويتخطفه القراء (١٦).
فرواية «صنعاء مدينة مفتوحة» صدرت قبل ما يربو على عشرين سنة ومن الصعب على القارئ أن يجد اليوم نسخة في المكتبة أو الأسواق، ودُرست في الجامعات، ومُثلت في مسلسل إذاعي، وقراء الرواية نزر يسير من المثقفين، لم تلفت انتباههم الفلتات اللفظية، بل كانوا يركزون على

مضمون العمل الروائي:-
إن الرواية تبدو نقداً اجتماعياً للواقع، من خلال تصوير مأساته، وتبدو محاولة لإعادة ترتيب الماضي، ومحاكمته، وتبدو تبريراً للحاضر معاً. إنها تبدو كل الأشياء، وتبدو ضباب الأشياء من خلال الدموع والمآسي، وتبدو لاشيء غير غيبوبة واهية تحملنا إلى أول الطريق كي نموت مرتين. أو نزهر من خلال الموت ورداء حمراء هي الحياة. لذا كان الموت ليس دلالة اجتماعية وسياسية فحسب، ولكن قضية وجودية ونفسية أيضاً، هذا ما يختاره المؤلف منذ لحظة الولادة (١٧).

وقبل سنوات جرى تكفير العدد العديد من المثقفين اليمنيين والعرب في اليمن، ولقد وقف المفكر الإسلامي أمين هويدي مندهشاً للتحشيد والتثوير والمغالاة في التصنيف، ففي صنعاء:-
جرت محاكمة علنية في مساجد صنعاء وشوارعها للشاعر نزار قباني. كانت تهمته أنه (يسخط) الذات الإلهية، ويستخفف في أشعاره بسبحانه وتعالى.. لقد قلت لمن أعرف في (مقايل) صنعاء، أن المساس بالعقائد أو بالغيب مفسدة ما في ذلك شك، لكن انشغال كل الناس بهذه القضية مفسدة أكبر. إذ أزعجني حقاً كثرة ما سمعت من تصنيفات تضع البعض في دائرة الكفار، والبعض الآخر في دائرة الفاسقين، بينما يضم آخرين إلى قائمة المرتدين.
وقلت إذا انشغلت الأمة بمثل هذه الأمور، فمن ذا الذي يبني ويعمر ويصحح، خصوصاً في بلد كاليمن هو أحوج ما يكون إلى كل عقل ويد، وكل لحظة وساعة، ليختصر الزمن وينتشل الناس من التخلف الذي يعانون منه؟ (١٨).

إن فضاء الحياة الثقافية يحتاج إلى مزيد من الانفتاح الواعي والمثاقفة وإلى روح التسامح والإخاء، واحترام الرأي والرأي الآخر، ولقد قال الإمام محمد بن إدريس الشافعي:- رأيي عندي صواب يحتمل الخطأ، ورأي غيري عندي خطأ يحتمل الصواب.
فالحرية ضرورية في حياتنا ولا نستطيع أن نتنفس بدونها: فحرية التفكير والكلام والكتابة دعامة لكل حكم صالح. وحرمان المواطنين من هذه الحريات بحجة أنهم قد يسيئوا استعمالها، أمر لا يقل سخافة وحماقة من منعهم من استخدام الشموع تخوفاً من الحرائق (١٩).

ويتراءى لي، إن نشر «الثقافية» لرواية القاص محمد عبد الولي «صنعاء مدينة مفتوحة»، كان بمثابة القطرة التي أفاضت الكأس عند نزر من الناس، والذين يضيقون ذرعاً بآراء الآخرين. فثمة أناس من هذا الفصيل قد جُبلوا على فرض اللون الواحد وعلى الغلبة في أوضاع غير عادية، ويريدون إعادة سابق مجدها، في أوضاع عصية الرجوع إلى زمن فارط. ونحن نعيش في كنف الحاضر، من الصعوبة بمكان إدعاء الديمقراطية والحرية الفكرية للذات دون الآخرين:-
إن عقلاً متنوراً ويمارس الاستبداد هي معادلة لا يقبلها المنطق والواقع. والإنسان الذي يقرر اعتقال عقل غيره يكون في الوقت ذاته قد قرر اعتقال عقله ومن يريد الديموقراطية، ويكون منسجماً مع ذاته، عليه أن يريدها للآخرين. أما من يريد الديموقراطية لنفسه ومصلحته فقط، وحجبها عن الآخرين ومصالحهم، فهو كمن يتزوج من جثة لا إنسان. والفرق بين ممارسة الديموقراطية وممارسة الاستبداد هو الفرق بين ممارسة الحب وممارسة العنف(٢٠).
إن أقوم سبيل لتسوية الإعوجاجات والهفوات إن وجدت، هو النقد الهادف ومقارعة الحجة بالحجة والرأي بالرأي، وعدم تسفيه الآخرين، وإثارة النعرات وتحشيد الناس لصب الزيت على النار، وإشعال حرائق لسنا بحاجة إليها. إن ما نحتاجه هو أن نغرس في القلوب حب الآخرين واحترام أفكارهم واتجاهاتهم الفكرية والإبداعية حتى في حالة الاختلاف معهم.
إننا نحتاج إلى تفتيق العقول وتنوير النفوس، وأن نجعل هذه القلوب والنفوس عامرة بالحب والإيمان فلا يمكن أن تتطور الأنظمة والعلوم والفنون والبشر دون الحرية، فهي المدماك الذي يشكل قاعدة للتطور والازدهار والنماء.
ولا يجب استخدام القوة والعنف في كتم أنفاس

الآخرين، لإن ذلك يعد تشويهاً لروح المدنية: فالناس متساوون: في الكرامة والحقوق. وهم قد وهبوا العقل والوجدان وعليهم أن يعاملوا بعضهم بعضاً بروح الإخاء (٢١).

إننا في زمن نحتاج فيه إلى مزيد من العلم والثقافة وسعة الصدر وانفتاح العقل، إننا لازلنا نتلمس طريقنا صوب الديموقراطية، وعليه لابد أن نتعلم فن الاختلاف، وفن الاتفاق، لابد أن نتعلم النقد الهادف ونتقبل نقد الآخرين وقناعاتهم.

فلقد سقطت كل الأصنام والهياكل التي ادعت امتلاك الحقيقة لوحدها، وألحقت أضراراً فادحة بالثقافة والحرية والانفتاح.

لقد مضى زمن محاكم التفتيش عندما كان المفكرون والمتنورون يصلبون، وتقطع رؤوسهم وأناملهم وألسنتهم وتفتش قلوبهم وضمائرهم.

إننا مع الثقافة المنفتحة والعصرية مع ثقافة النقد ضد ثقافة الكبت والإلغاء والاحتواء: إننا مع التنوير: وحرية تبادل الأفكار والآراء هي أثمن حق من حقوق الإنسان لذلك يحق لكل مواطن أن يتكلم ويكتب ويطبع بحرية على أن يكون مسؤولاً عن إساءة هذا الحق...(٢٢).

إن كل العقلاء والطيبين يسعون باتجاه توطيد مدماك الديموقراطية في المجتمع، وحتى يتوطد هذا المدماك سيحدث هرج ومرج، وقد يتخالط أحياناً الصلاح بالطلاح، إلا أنه لابد من دفع ثمن لنمو شجرة الديموقراطية والحرية: فينبغي ألا نكفر بالديموقراطية ذاتها، فالأم التي ترغب في مولود يخرج من رحمها محكوم عليها أن تتحمل غثيان الوحم، وضربات الجنين وتقلباته، وأيضاً كل ما يلزم من الحيطة والحمية، ثم ما يتلو ذلك كله من عسر في الوضع، وأحياناً ولربما هذه حالنا، ما قد يتطلبه ذلك من عملية قيصرية. إذاً فالديموقراطية في مجتمعاتنا العربية ليست قضية سهلة، ليست انتقالاً من مرحلة إلى مرحلة، بل هي ميلاد جديد، وبالتأكيد عسير.(٢٣) وأخيراً «أما الزبد فيذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض».(٢٤)

الهوامش

١- عن حنا مينا. القصة والدلالة الفكرية. كتاب الرياض. مؤسسة اليمامة - الرياض، العدد (٧٦)، مارس ٢٠٠٠م، ص١١٥.
٢- المرجع السابق، ص١١٥.
٣- المرجع السابق، ص١١٥.
٤- محمد عبد الولي. صنعاء مدينة مفتوحة. الحكمة - صنعاء، السنة ٧، العددان (٥٩-٦٠)، إبريل - مايو ١٩٧٧، ص٧١، ٧٢-٧٣.
٥- عمر الجاوي. في مقدمة لرواية يموتون غرباء لمحمد عبد الولي. دار العودة - بيروت، ط١، ١/٦/١٩٧٨م، ص٨.
٦- المرجع السابق، ص٧.
٧- د. عبد الحميد إبراهيم. «القصة والشخصية اليمنية». الكلمة - صنعاء. العدد (٤٣)، مايو - يونيو ١٩٧٧م. ص٤٢.
٨- صنعاء مدينة مفتوحة، مرجع سابق، ص١٠١، ١١٥، ٩٩.
٩- سعيد يقطين. «التحولات الحكائية والسردية». نزوى - عمان. العدد (١٧)، يناير ١٩٩٩م، ص٥٨.
١٠- صنعاء مدينة مفتوحة، مرجع سابق، ص٨٢.
١١- المرجع السابق، ص١٠١.
١٢- المرجع السابق، ص١٣٤-١٣٥.
١٣- المرجع السابق، ص١٣٤.
١٤- ميثم الجنابي. «السر أو اللغز والمعنى في الإبداع الصوفي». نزوى - عمان، العدد (١٩)، يوليو ١٩٩٩م، ص٣٣.
١٥- عبد الرحمن ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون. دار الفكر د.ت. ص٤٧٤.
١٦- الشيخ راشد الغنوشي يناقش أزمة رواية (وليمة لأعشاب البحر). النور - صنعاء، العدد (١١١)، يونيو - يوليو ٢٠٠٠م، ص٧.
١٧- محمد علي يحيى. («صنعاء مدينة مفتوحة» محاولة الخروج من دائرة الموت). الحكمة - صنعاء. السنة ١٧، العدد (١٣٧)، إبريل ١٩٨٧، ص٣٧.
١٨- فهمي هويدي. أزمة الوعي الديني. دار الحكمة اليمانية - صنعاء. ط١، ١٩٨٨م، ص١٨٢، ١٨٦.
١٩- هولباخ عن/ د. مهدي محفوظ. اتجاهات الفكر السياسي في العصر الحديث. المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٠م ص١٢٩-١٣٠.
٢٠- عدنان حافظ جابر. «العقلانية والديموقراطية». المستقبل العربي - بيروت، السنة ٢٢، العدد (٢٥٤)، ٤/٢٠٠٠م، ص١٣٣.
٢١- حقوق الإنسان في ٤ مجلدات المجلد١. دار العلم للملايين، بيروت، ط١، نوفمبر ١٩٨٨م، ص١٨.
٢٢- حسين جميل. حقوق الإنسان في الوطن العربي. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، فبراير ١٩٨٦، ص٢٠.
٢٣- د. محمد عابد الجابري. وجهة نظر نحو إعادة بناء قضايا الفكر العربي المعاصر. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، يوليو ١٩٩٢، ص١٢٢.
٢٤- القرآن الكريم، سورة الرعد: آية ١٨.

يوسف إدريس
بعد عشر سنوات من الغياب

يوسف القعيد ★

القلم صولجان. ولكن ما أقل الملوك بين الكتاب.. كانت هذه العبارة هي صيحة جبران خليل جبران. ومن حقه أن يقولها. ذلك أن كتابه «النبي» منذ صدوره وهو ثاني كتاب يوزع بعد الإنجيل على مستوى العالم باللغة الإنجليزية. وهذه العبارة تلخص سيرة يوسف إدريس الكتابية والإبداعية. كان قلمه هو صولجانه. وكان واحداً من القلة الشديدة التي جعلت منهم الكتابة –والكتابة وحدها– ملكاً. بمعنى تصدر صفوف الكتاب وحمل الراية. وشرعيته جاءت فقط من فعل الكتابة.

هذه شهادتي عن يوسف إدريس كما عرفته في حياته. وقراءتي به خلال وجوده في الدنيا وبعد رحيله عن العالم الذي يكمل هذه الأيام عشر سنوات وهي مناسبة كنت أتصور أن المثقفين العرب – والمصريون جزء منهم – سيتوقفون أمامها بالقدر الذي تتطلبه من الدرس والفهم والتمعن. لأنها المرة الأخيرة في حياة الكثير منهم التي ستمر علينا. فمن منا سيكون حياً عندما تمر عشرون سنة على رحيله؟ هذا علاوة على أني أعترض على الاحتفال بموت الكاتب. وأفضل أن يكون الاحتفال بميلاده. فالموت موت. الموت نهاية. وعلينا أن نحاول قهر الموت. في حين أن الميلاد حياة. وإن كنا نحتفل بميلاد الكاتب طالما هو يعيش معنا. ما أن يموت حتى نعتبر أن موته هو التاريخ الوحيد الباقي. وكأن من يموت منا قد أهدانا أكبر هدية وآخر هدية يمكن أن يقدمها لنا ألا وهي موته وانسحابه. وترك الساحة الوهمية خالية من وجوده. وإن كانت مصر الرسمية قد رفضت الاحتفال بمرور عشر سنوات على رحيله. ولولا الاحتفالية الضخمة والطويلة التي أقامتها ورشة الزيتون الإبداعية. والملف الذي نشرته جريدة أخبار الأدب تحت عنوان: أجمل ما كتب يوسف. ما كان هناك شيء يذكر. أقول إن كان الموقف المصري لا يدعو سوى للخجل. فأنا أذكر من الآن المجلس الأعلى للثقافة ولجنة القصة به. إن يوسف إدريس ولد في ١٩٢٧/٥/١٩. وتوفي ١٩٩١/٨/٢. وفي التاسع عشر من مايو سنة ٢٠٠٢ يكون عيد ميلاده الخامس والسبعون. وهى مناسبة جيدة وجميلة. لاحتفال ضخم يليق بيوسف إدريس. كما أن الفرصة الزمنية التي تفصلنا عنا كافية للاستعداد لمثل هذه المناسبة الكبيرة.

أبدأ بيوسف الذي كان بيننا وأذكر أنني أجريت حواراً معه ولم أجد سوى جزء من بيت شعري لصلاح عبد الصبور. أعتقد أنه من قصيدته رحلة في الليل يقول:

السندباد كالإعصار أن يهدأ يمت

مشبهاً يوسف إدريس بالسندباد. في هذه العبارة الشعرية الدالة. وأذكر أنه رفض المقابلة بعد النشر. بما فيها الكلام الذي قاله. ومع هذا توقف طويلاً أمام عبارة صلاح عبدالصبور. وقال لي إن الصواب الوحيد الذي كتبته هو العبارة التي استعرتها من صلاح عبد الصبور. أما أسئلتي وإجاباته على الأسئلة فهي قصة أخرى. لقد قال عنه سعد الدين وهبة: إنه العاصفة التي تسكن بدناً وزوجاً وقال عنه نجيب محفوظ – بعد رحيله للأسف:

– كانت أسعد أيامه أيام العطاء وأتعس أيامه، أيام الانتظار، وحتى المرض والتجارب المرة. كان على أتم الاستعداد للمصالحة معها والرضا بها إذا وهبته مادة جديدة أو فتحت له نافذة مغلقة أو خصته بحقيقة خافية من حقائق الوجود.

على أنه لابد من الاعتراف. وقد أصبح في الناحية الأخرى من الكون، أنه لحظة رحيله عن العالم. لم تتوصل علاقته بجيل الستينات، وهو أهم ظاهرة أدبية فرضت نفسها على الواقع الثقافي الذي خرج إلى الدنيا بعده. أقول إن هذه العلاقة لم تصل إلى صيغة حقيقية من الود والتفاهم والاستقرار وأسباب ذلك كثيرة.

كان كالعاصفة. لم يتصرف مثل غيره. لم يخف آراءه الحقيقية في أبناء هذا الجيل. وفي نتاجاته الأدبية. ولم يرسم على وجهه قناعاً من المجاملات الدبلوماسية التي لا تقدم ولا تؤخر. حيث يقول بعض الجمل شديدة العمومية حسب كل موقف. كان في العلاقة قدر من الانتقاء من جانبه. وهذا حقه ودرجة المواجهة التي أزعجت الآخرين، الذين كانوا يبحثون عن علاقات محملية أقرب إلى العلاقات العامة. الآن يمكن

★ كاتب وروائي من مصر.

القول إن علاقته بمعظم أبناء الأجيال التي جاءت بعده شابها عدم القدرة على التواصل والاستمرار في التلاقي.
وربما كان الوحيد، من جيل الأساتذة، الذي حل هذه المعضلة هو نجيب محفوظ. وذلك من خلال اهتدائه المبكر إلى عبقرية فكرة المقهى. فالمقهى مكان عام يسهل اللقاء فيه. وابتداء من كازينو الأوبرا مروراً بمقهى ريش وعلي بابا وكازينو قصر النيل وأخيراً العديد من الفنادق والكازينوهات وبيوت الأصدقاء، ثمة أماكن ثابتة يمكن للإنسان أن يلتقي بنجيب محفوظ فيها. وثبات المكان واستمرارية إمكانية اللقاء يعطي العلاقة بعداً إنسانياً. خاصة وأن فكرة التزاور في البيوت، لا تتم سوى في إطار العلاقة الإنسانية شديدة الحميمية، وأماكن العمل لا تصلح لمثل هذه اللقاءات.
عن نفسي كانت أكثر المرات التي رأيته واقتربت منه كانت سفريات خارج مصر لحضور ندوات أو مؤتمرات أدبية.. وعندما كان يتم هذا السفر إلى دولة عربية شقيقة. كانت تأخذه منا جاليات عربية إدريسية.. كانت موجودة في كل العواصم العربية تقريباً. وعندما نصل إلى مصر، وبعد الخروج من المطار كنا نقول لبعضنا: إلى اللقاء في سفرية قادمة.
ومما جعل الصلة الإنسانية شائكة وصعبة تخرج من حالة معقدة لكي تدخل في حالات أكثر تعقيداً. أنه عندما اضطر إلى التوقف عن الكتابة الأدبية الإبداعية في سنواته الأخيرة. وعلى الرغم من أن صمت الفنان حق من حقوقه. والصمت قد يكون معبراً عن الفنان مثل الكتابة. ولكننا حاولنا العدوان على هذا الحق. تحولت مسألة توقفه عن الكتابة إلى معزوفة وصلت إلى حد التكرار الممل وعندما كان يصدر عملاً متوسطاً لم نكن نتوقف عن جلده ومحاسبته ومحاكمته. لدرجة أنه كتب حول هذا الموضوع في مقدمة كتابه «الإيدز العربي» الصادر عن دار المستقبل العربي. ١٩٨٩. تحت عنوان: كلمة – أيضا – لا بد منها:
– «أريد أن أتكلم بصراحة في موضوع أنا متهم به. فمنذ سنوات قامت حملة ضدي. تذكر على هيئة اتهام وكأنه اتهام بالخيانة العظمى. لماذا تركت الأعمال الأدبية ومنها القصة والرواية والمسرحية واتجهت إلى المقالة الصحفية؟»
ويكتب رداً على هذا الاتهام:
– «يا ناس أتريدون من رجل يرى الحريق يلتهم بيته. أن يترك إطفاءه للآخرين. وأن ينتحي ركناً من هذا البيت المحروق ويكتب قصة أو رواية عن هذا الحريق الذي بدأ يمسك بجلبابه.؟ إني إنما أدافع في مقالاتي تلك دفاعاً يومياً عن وجودي اليومي وعن كل قيمي وكل ما أؤمن به. وأذود عن عرضي وعرضكم وشرفي وشرفكم ولا أفعل هذا خارج دائرة الكتابة. فأنا لم أنضم إلى حزب ولا كونت تنظيماً أو هاجرت إلى فرنسا أو انجلترا وإنما أنا قاعد في داري القاهرية إلى الأبد. أحاول بكل ما أملك من جهد أن أقوم بدوري ككاتب».
ثم يكتب عن مقالاته الأخيرة:
– «إنها نوع من الفن الانطباعي المكتوب قد يملك صفات القصة ولكنه ليس قصة. وبعض خصائص الشعر ولكنه ليس شعراً وفيه ملامح المسرح ولكنه ليس مسرحاً، وإن احتوى على عناصر كثيرة من الدراما».
وعندما كتب يوسف إدريس هذه المقالات ونشرها متفرقة. بل وعندما جمعها في كتب. وصلت إلى ثلاثة عشر كتاباً. لم نأخذها مأخذ الجد. ولم نقرأها بعناية ولم نتوقف أمامها بالقدر المطلوب. ربما لأننا تعودناه قصاصاً وروائياً وكاتباً مسرحياً فقط. ونظرنا إلى هذه المقالات باعتبارها كتابة صحفية. كنا نعتقد أن مرحلة الكاتب الموسوعي قد ولت. وإن طه حسين والعقاد آخر الكتاب الموسوعيين، مع أن الموهبة وحدها قادرة على أن تكسر القوانين وتخلق لنفسها قاعدتها الخاصة بعيداً عن أي تصورات. كان الموقف من هذه المقالات فيه قدر من مصادرة حقه في أن يكتب كتابة أخرى. تفرض من داخلها قوانينها الخاصة. رحنا نطبق عليه مقولة سخيفة تقول إن عصرنا هو عصر التخصص الحاد. مع أن هذا الكلام يمكن أن يكون مقبولاً في مجالات العلم ولكن لا يمكن قبوله في الخلق الأدبي والإبداع الفني.
أكثر من عشر سنوات من عمره. هي السنوات الأخيرة وهي قمة نضجه الحقيقي. قررنا أن نتعامل فيها مع نتاجاته بدرجة من اللامبالاة. سواء عندما كانت تنشر في الصحف أو بعد جمعها في كتب. كان هو مستمراً في التطور حسب رؤيته الخاصة. في حين أننا رفضنا التعامل سوى مع يوسف إدريس الذي عرفناه ابتداء من الخمسينات. يوسف القاص والراوي والكاتب المسرحي يوسف إدريس صاحب أرخص ليال. والحرام والفرافير. كنا قد وضعناه في قالب صنعناه نحن له. وقررنا أن نحبسه في هذا القالب. ورفضنا حقه المشروع الطبيعي في أن يطور نفسه بالطريقة التي يراها مناسبة. كان هناك صراع بين يوسف الذي نريده بحق ونتمناه ونحلم به، وبين يوسف كما يرى هو نفسه ويطورها. وعندما اختار هو الشكل المناسب رفضنا نحن ذلك. لاجدال في أنه يقف في مقدمة الكتاب في عصره شهرة ومعرفة من قبل الناس. وإن

كان هناك من لا يعرفه. وهو شاغل الناس والدنيا. فلابد وأن الموقف يصبح أكثر سوءاً ألف مرة مع غيره. لابد من فرز الأمر جيداً. ومحاولة معرفة أين يكمن الخطأ في هذه القضية. من المسؤول. هل هو الكاتب. أم المتلقي أم الوسائل التي توصل بينهما معاً. لابد وأن هناك خطأ في أحد أضلاع هذا المثلث.

عندما كتب يوسف إدريس مقاله الجميل والبديع «مشروع وفاة توفيق الحكيم» وهو المقال الأخير في كتابه: الإيدز العربي. توقف أمام صورة الواقع الثقافي كما يراها كتب:

– « كل شيء بدأ يتغير. بدأت الألوان الزاهية تبهت. ومصر التي في قلوبنا وأرواحنا تتوارى تحت وابل من أقدام غلاظ كثيرة. وضجات عالية وغوغائية، فكأنما قد انفتح مزراب من باطن الأرض وخرجت مجموعة من الواغش البشري سدت الأفق. بدأت لقاءاتنا في الأهرام تقل. وبدأت أمرض. وبدأ الناس يتسللون من بيتنا مهاجرين ومنفيين وناقمين بأنفسهم ومبتلين سيان. بدأ المسرح يتغير. تنطفئ الأضواء الحقيقية المسلطة على أبطال حقيقيين. وتضاء على نماذج من ورق. ومسخ وهيافات. وتحولت الفيلهارمونيك أوركسترا إلى واحدة ونصف. فجة قبيحة عارية الوجه بلا أدنى حياء. وكتبت أنا مقالة إسمها: تعالوا ننظف مصر. وكأنما كانت الحشرجة الأخيرة لملحمة فكرية إبداعية توشك أن تبتلعها مياه المجاري التي كانت قد أغرقت حي روض الفرج.

وأضحك وأنا أتذكر الأعوام من ٧٥ إلى ٨٠ وصرخات المتشنجين تنعي على الكتاب قلة إبداعهم ونكوصهم وانتهاءهم، فكأنما يمكن لكاتب لديه أى ذرة من ذوق أو حس للجمال أن يبدع ليضع باقة زهور وسط – وآسف جداً للكلمة – «بكابورت».

عدت من رحلة العلاج إلى الخارج عام ٧٧ لأجد برج الدور السادس – أوبرج توفيق الحكيم كما أرجو أن يطلق الأهرام عليه – ساكناً والأبواب مغلقة. ونجيب محفوظ أصبح يأتي مرة فقط كل خميس. وتوفيق الحكيم أيام وأيام. ولويس عوض في جامعة لوس أنجلوس. وبنت الشاطئ في المغرب وحسين فوزي في فرنسا. وزكي نجيب محمود يرسل المقالة من المنزل. وصلاح طاهر في مرسمه.

وبدأ إنتاج آخر يطل على الساحة.. خطب ناعقة، وعواءات وهلوسات وميكروفونات والعذاب قد حل على أهل المدينة بلا ذنب جنوه وبلا جريرة. وبطيئة بطيئة ثقيلة كوقع أحذية الأمن المركزي، مضت الأيام. إن مشروع الحياة الفردية يستمد وجوده من أمة حية. أما إذا بدأت عيناها تجحظ. وتنكتم في جوفها الأنفاس.

فماذا يبقى من مشاريع الوجود؟!

انتهت شهادة يوسف إدريس. ولكن المشكلة ما زالت قائمة على أرض الواقع. لقد تراجع ما كان يمكن أن يسمى الضمير الثقافي العام. وهو الذي يقي جماعة المثقفين من الزلل والخطأ العام. في السنوات الأخيرة كانت هناك حالة تربص. الكل يتربص بالكل والجميع يحصي أخطاء الجميع. والمثقفون بشر. يصيبون ويخطئون. ولكن المشكلة هي في التوقف أكثر مما ينبغي أمام الخطأ. وتحويله إلى خطيئة وإغفال الإنجاز.

وقد نال يوسف إدريس من هذا الجو المريض النصيب الأكبر. كان الرجل نجماً منذ أول يوم في حياته. فنظرنا إلى هذه النجومية على أنها جريمة. وكانت فيه كل مقومات الزعامة. فقلنا لهذا توقف عن الكتابة. وكان له حضور طاغ في كل مكان يذهب إليه. فقررنا أنه تحول إلى شخصية عامة. ولذلك توقف الكاتب في أعماقه. وقد دفعه اعتزازه بنفسه أن يشترط قبل قبوله زيارة أي بلد عربي شقيق أن يستقبله رئيس هذا البلد. وهذا أقل حقوقه المشروعة.. ففسرنا الأمر على أنه انحياز لأصحاب السلطة أكثر من انحيازه للناس.

هذا عن زمن الحضور. فماذا عن سنوات الغياب العشر؟! إن كان قدر صدر عنه في حياته أحد عشر كتاباً. أولها صادر سنة ١٩٧٦ والأخير سنة ١٩٩١م. فلم يصدر في السنوات العشر الأولى بعد رحيله سوى كتابين فقط. مع أنه من المفروض أن يتضاعف ما يصدر عنه بعد رحيله. لأنه بموته يكون قد اكتمل مشروعه الكتابي ووصل إلى قول ما يمكن أن يسمى بالكلمة الأخيرة. ولهذا فإن الدراسة عنه تصل إلى مستوى الشهادة النهائية له.

الكتاب الأول هو البحث عن اليقين المراوغ لفاروق عبد القادر. وعلى الرغم من أن فاروق وضع يده على قضية هامة وخطيرة بشأن نتاج يوسف إدريس. كانت تصلح موضوعاً لرسائل جامعية كثيرة. أو دراسات ميدانية فريدة، إلا أنه لم يتقدم أحد للعمل في هذه المساحة التي اكتشفها فاروق عبد القادر. اكتشف فاروق عبد القادر أن يوسف إدريس كان يغير ويعدل ويبدل في عناوين مؤلفاته. فالمقال يحوله إلى قصة قصيرة. بين كتاب وآخر. وعنوان الكتاب يتغير بين طبعة وأخرى. بل أن محتويات المجموعة تختلف. من طبعة لأخرى. والأمثلة على ذلك كثيرة. لا داعي للخوض فيها وهي موجودة في كتاب فاروق عبد القادر لمن يشاء العودة إليه. وتحدث عن الحيرة التي ستعانيها الأجيال القادمة في التعامل مع نتاج يوسف إدريس. والحل الذي توصل

إليه فاروق عبد القادر هو التعامل مع الطبعات الأولى من هذه الأعمال فقط. وعدم الالتفات إلى ما صدر بعد ذلك. وفي تصوري الشخصي أن هذه الحالة تعبير عن قلق وتوتر يوسف إدريس الداخلي الذي كان يحرمه من الاستقرار على حالة واحدة لفترة من الزمن. وتصوره أن نصه يظل ملكا له حتى بعد نشره. وجزءاً منه ولا ينفصل عنه. مع أن جميع الأدباء يقولون إن النص بعد نشره لا يصبح له صلة بمبدعه وصاحبه أبداً. بل يصبح ملكاً لمن يقرأه فقط.

الكتاب الثاني هو: تزييف السرد. خطاب الشخصية الريفية في الأدب. للباحث العراقي فاتح عبد السلام وحسبما جاء في الخبر الصحفي المنشور عن هذا الكتاب. فإن صاحبه يقدم دراسة نقدية خاصة لمجمل نتاج يوسف إدريس. خصوصاً ما يتعلق بسرد قصص وأحداث الريف المصري.

وعلى الرغم من أن حياة يوسف إدريس قد شهدت تحويل اثني عشر عملاً أدبياً لأفلام سينمائية فقط. من بين نتاجه الأدبي الذي يتعدى الـ٣٥٠ قصة قصيرة صدرت في ١٢ مجموعة قصصية. وعشر روايات: تسع مسرحيات و ١٣ كتاباً تحتوي على مقالاته الصحفية. وما جرى تحويله أقل من القليل في حياته. وقد جرى تحويل البعض بصورة عشوائية. مثل قصة «مشوار» التي تحولت إلى فيلم عنوانه: العسكري شبراوي. ورائعته الجميلة العسكري الأسود التي أصبحت حلاوة الروح ورواية كما أنه قد جرى تقديم العديد من العروض المسرحية عن مسرحياته. إلا أنه وعلى مدى هذه السنوات العشر من غيابه. لم يتم تحويل سوى قصة قصيرة طويلة: أكان لابد يا لي أن تضيء النور!! إلى فيلم أخرجه: مروان وحيد حامد. وكاد أن يتحول إلى معركة جديدة ضد يوسف واتهامه بالكفر حتى وهو في قبره. وقد تدخل الروائي يوسف ابوريه. وأعلن أن يوسف إدريس قال له في حياته. أنه يقصد رجال يوليو برمز الشيخ عبد العال. بقصة كفاحه في حي الباطنية وقصة صراعه مع لي لي. تلك الغانية التي راودته عن نفسه. ثم تركه للمصلين وهم سجود وذهابه إلى «لي لي». وهناك مسلسل ظل يتعثر لسنوات في التليفزيون عن روايته البيضاء.

خلال هذه السنوات تم العثور على ابنه بهاء في الطريق إلى مدينة برج العرب في الساحل الشمالي.ميتاً. وحاولت ابنته نسمة الكتابة ونشرت بعض الأعمال. وإن كانت لم تستمر في النشر بعد الاندفاعة الأولى. وخلالها تعاقدت زوجته التي أصبحت أرملته مع قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. وذلك من أجل تسويق أعماله للترجمة إلى لغات العالم. ورغم مضي أكثر من ثلاث سنوات على هذا التعاقد، لم نسمع عن أعمال له جرت ترجمتها إلى أي لغة من لغات العالم. نكتة هذه السنوات العشر هي اكتشاف أن قريته البيروم محافظة الشرقية هي التي القرية التي خرج منها نبيه سرحان شاعر العامية. التي فر هارباً إلى إسرائيل سنة ١٩٦٨. وأصبح مواطناً إسرائيلياً يهاجم بلده من إذاعة الأعداء. وهي واقعة لا دلالة لها سوى سوء بخت وقلة حظ يوسف إدريس حياً وميتاً. وأنا أوردها بصورة أقرب إلى النكتة السخيفة.

إنني أتساءل : الشاعر: كيف طوت مصر صفحة يوسف إدريس بهذه الصورة خلال عشر سنوات فقط؟ وهي فركة كعب قصيرة في أعمار الشعوب؟! هل هذا بسبب حضوره الكاسح المكتسح في حياته؟ أم أنه نمط الحياة الجديد الذي من أهم سماته أن تكون ذاكرة الشعوب ملعونة. تنظر إلى الماضي في غضب سلبي. وليس ذلك الغضب الخلاق الإيجابي؟!

يوسف إدريس نفسه تنبأ بهذه الحالة من اللامبالاة في سنوات عمره الأخيرة. من يعد إلى مقالاته سيكتشف تكرار كلمات مثل الأذان في مالطة. ويموت الزمار. في كل ما كتبه في هذه السنوات الرمادية من أخريات حياته.

بعد انتحار الروائي الياباني يوكيومشيميا يكتب يوسف إدريس. مع العلم أن هذا الانتحار تم مبكراً جداً قبل رحيل يوسف إدريس بعشرين سنة كاملة. ومع هذا نكتشف أن الإحساس المأساوي باللاوجودي بدأ يتسلل إلى كتابة يوسف إدريس عندما كتب عن ذلك:

– لقد انتحر ميشيما في اللحظة التي أدرك فيها أن دعوته بلا جدوى وبلا صدى. وككاتب اكتشف أنه يكتب في فراغ وبلا صدى.

ثم ينتقل في الجزء الثاني من نفس المقطع متكلماً عن الكاتب العربي:

– إن دور الكاتب المسموح به في الوطن العربي هو دور الكومبارس. وأن حديثه أشبه بمنولوج متصل وكأنه يؤذن في مالطة.

وفي ندوة عقدت في بيروت سنة ١٩٧٤ وكان عنوانها: «هل للأديب العربي دور»؟

– ما الذي يحدث إن نهضنا ذات صباح فوجدنا أنه ليس ثمة كتاب ولا مجلة ولا ثقافة؟ أغلب الظن أن أحداً لن يشعر بالخسارة. لقد تنبأ يوسف إدريس بالطريقة التي تعاملت مصر بها مع غيابه. أعتقد أنه لا مفاجأة له حيث هو هناك في دار الخلود.

طهارة الصمت



طقوس الكتابة

المتوكل طه ★

«١»

ما بين الكتابة وطقوسها وشائج قوية، أو قل، إن الكتابة وطقوسها مترابطان بشكل يستدعي كل منهما إذا حضر الآخر، وكأن الكتابة بهذا المعنى لا تتكامل إلا مع خارجها، ولم لا، فالكتابة على ذاتيتها هي استحضار «الآخر»، أو استدراج الخارج عن طريق إخراج الداخل.

والمسألة ليست مسألة ترف، أو عادات برجوازية، أو حتى نوع من الاستعراض، والطقوس المختلفة من أجواء وألوان وروائح وملابس وأصوات تركز «الحالة» وتدفع بها إلى أقاصيها وذراها، والطقوس أيضا محفزّات بالمعنى السيكولوجي للكلمة، وهي مجموع «الأناس المتعدد والمتشكل والمنضبط ما بين غرائزية معتمة تنفلت وما بين مثالية تتشوق إلى الذوبان.

والطقس مثل القصيدة، باعتباري نقطة التقاطع بينهما، وبميلاد القصيدة يتولد «متجه» آخر هو نتيجة أو محصلة القوى الحاضرة والضاغطة.

وقصيدتي تلد في طقوس أحرص عليها كل الحرص، وأتقصدها كل التقصد، وأعمد إليها كلما انتابتني تلك «الحالة» التي أعرفها، فأكاد أطلب من مكاني أكثر من النظافة والترتيب، وأطلب الصمت العميق، وأتهيأ «لها» باللباس اللائق والطهارة بمعناها الجسدي الحرفي.

وبهذا المعنى، فإنني فعلاً أتصرف وكأنني على موعد مع ضيف عزيز، أو كأنني لا أرغب أن أستحضر الشعر إلا بلياقتي، وكأنني لا أرغب أن يحضر الشعر وأنا غير مستعد له أو بغير ما احب أن يلقاني، مع العلاقة بين ميلاد القصيدة وكل هذه الترتيبات التي تكاد تقترب من الغريزة الطبيعية أو بالأحرى المكتسبة.

هل لأن هناك إرثا طويلاً وعريضاً عن «إلهامية الشعر» أو «ألوهيته» ؟

هل لأن الشعر كلام خاص يقوله أناس خاصون ؟!

هل كان ذلك لما للشعر من قدرة على نقل أو جر الشاعر من حالة عادية إلى أخرى غير عادية ؟!

لا ادري بالضبط، كل ما أدريه أن قصيدتي تحب أن تلد في جو مختلف، يرفعها من مجرد استقبالها في المطبخ أو الفناء الخارجي، وأنها ترغب برائحة خاصة ومكان خاص.

«٢»

كيف تبدأ القصيدة ؟

اقف الآن مستجمعاً كل ذرة من تركيزي الذهني لأتابع ملايين أو بلايين المرات التي طاف شيطان الشعر حولي أو رفرف في مخيلتي.

وشيطان الشعر هذا قد يكون كلمة عابرة قالها بائع خضراوات أو سائق سيارة، وقد يكون وجهاً جميلاً لامرأة تدخل عامها الثمانين، وقد يكون صوتاً عميقاً أو دافئاً أو مجلجلاً، وقد يكون لحناً يأخذ بمجامع الجسد ليرميه في أتون من جنون الحركة أو الحرية، وقد يكون رائحة لطيفة تمر على الجسد والروح فتوقظهما، وقد يكون شعوراً قوياً دافقاً يجعل الدموع تطفر من العينين، وقد يكون كل مؤثر

★ كاتب من فلسطين.

له قدرة على تحريك شيء ما في دواخلنا.
شيطان الشعر هذا خفيف، ناعم، هوائي، انه يشبه رماداً ناعماً جافاً، يتحرك لأبسط وأقل من نفحةٍ لطفلٍ في الثانية من عمره.

وهكذا، فإن ميلاد القصيدة يبدأ غامضاً، وبعيداً، ومبهماً، غير محدد المعالم ولا واضح القسمات، تبدأ القصيدة بكلمة أو رائحة أو إيقاع، أو حتى مجرد رغبة طاغية بالقول أو التعبير -أعتقد أن هناك في قلب كل فنان رغبة صاعقة بالتعبير تعكس ميله القوي للمشاركة.

الإبهام الأولي هذا، يتجمع ويحتشد، ويتركز ويتحدد بالمثيرات من جهة والحفر تحته من جهة أخرى، وذلك بتذكره، واستثارته، وعرضه واستعراضه في لحظات كثيرة في اليوم الواحد، وادّعي أن هذه الفكرة المبهمة تدهمني في لحظات السهو أو لحظات التأمل أو -وهذا من العجيب- في لحظات جيشان الشعور غضباً أو فرحا.

ويتكثف العمليات المحيطة بهذا الإبهام، يتحدد الاتجاه، اتجاه الشعور على الأقل، تصبح الفكرة- على عدم وضوحها - اكثر صلابة، إذ تتجمع أفكار أخرى مشابهة، تتجاذب فيما بينها بالتشابه أو التناقض، أو تتناسل الفكرة الأولى عدداً من الأفكار الجزئية المرتبطة بها إسناداً أو نقضاً، ربما كان من غير العلمي أن أسمي هذه الآليات اسم فكرة، بالمعنى الحقيقي، فمن الواجب، وتحرياً للدقة، فإن هذه «المشاعر» تبحث عن «أفكارها» وليس العكس، فالمشاعر الغامضة تحب أن تتسمّى.

وبتسمية المشاعر، فإنها تتوزع بطريقة اقرب إلى المنطق، بمعنى الترتيب، التقديم والتأخير، الأولى فالأولى، الأهم فالمهم فالأقل أهمية، ولكن هذا لا يريح أيضاً، إذ لابد من المراجعة، والمقارنة، والمقايسة، والاستحضار، والمقابسة. وهذه عمليات واضحة، فالقصيدة -عملياً- ليست بنت واقعها فقط، إنها نتاج طويل من الخبرة الشخصية والجماعية، الفردية والجمعية، «الأنوية» و«الأخروية»، القصيدة فيها «الآخر» حاضراً، شئت هذا أم أبيت.

وفي حالة بقاء «الدافع» قوياً ومسيطراً، وفي حالة أن تم الرضا بين هذا «الدافع» من جهة، وباقي الإحالات من جهة أخرى، فإن القصيدة تكون مهيأة وناضجة.

وحتى تكتب القصيدة، فإن «حالة» ما يجب أن تتوافر حقاً لكتابتها، وهنا، نحن لا نتكلم عن شيء لا يمكن لمسه أو الإحساس به، فـ«الحالة» هذه تشبه الكآبة إن لم تكن هي، وتشبه الحزن في حالات هدوئه إن لم يكن هو. «حالة» الشعر حالة خاصة، ليست غضباً ولا فرحاً، ولكنها جيشان شديد، قابض، موتّر، منطوٍ ومتجهٌ إلى الداخل. وهكذا أدخل إلى كتابة الشعر تحت تأثير عجيب من هذا الانعزال والانطواء الشبيه بطغيان الكآبة أو حديد الحزن.

ولكن، هل كنت دقيقاً في الكلام عن القصيدة وميلادها بكل هذا الوضوح وهذه النصاعة؟ هل حقاً تتولد القصيدة ضمن هذه الترتيبات التي تبدو مرتبة ومنطقية إلى أبعد حد؟ وهل يمكن إضاءة العتمات السحيقة التي تختمر فيها القصيدة؟!

الحقيقة، أو للحقيقة، فإنني أبدو مبالغاً في الكلام بهذه الدقة، إذ أن القصيدة في بعض الأحيان تنفجر انفجاراً، كسدٍّ فاض فجأة بما يحجز خلفه، وأقول تنفجر، لأنها الكلمة الأكثر مناسبة في هذا المجال، إذ تنبجس القصيدة مثل نبع مرة واحدة، مختارة شكلها ولغتها وإيقاعها دون تمهيد أو تهيئة أو اختمار.

وأكثر من هذا، فإن ما كان مبهماً منذ البداية، واتضح مع الوقت، يلد مختلفاً تماماً عما كان في البداية، أي أن كل «العمليات الواعية» تتحول إلى نتائج أخرى لحظة الولادة - وهذا من أعاجيب الشعر- فما نرتبه للقول بوعينا، يلد غير ما أردنا في لاوعينا، وهذا يحدث كثيراً.. وكثيراً جداً.

وكما يبدو، فإن المسافة التي تفصل القصيدة ما بين مشروعها الأولي ولحظة ميلادها مسافة خطرة جداً تتحدد فيها الاتجاهات النهائية والأشكال النهائية، هذه المسافة الأخيرة التي تحول القصيدة من مشاعر ورغبات إلى كلمات على الورق مسافة تجري فيها عمليات لا يمكن رصدها أبداً، ولا يمكن التحكم فيها، ولا يمكن أيضا معرفة ما الذي يحصل حتى تنقلب الأمور رأسا على عقب.. هل هذه المسافة هي التي قال عنها الفرنسي فوكو «هي ما لا نعرف عن الشعر».

«٣»

هناك عمليات واعية في الشعر، وهناك حالات فيزيائية ملازمة لقول الشعر أو اجتراحه، إذ يمكن ملاحظة الكآبة أو الحزن أو الجيشان الشديد والتركيز العالي للمشاعر على

صورة توتر الجلد وخفة الجسد وتنبهه، ويمكن أيضا بذات الطريقة ملاحظة العمليات الأخرى المرافقة التي تتحكم في شكل التعبير ووزنه وكتلته وحجمه واختياره.

إن العمليات الواعية لقول الشعر تظهر واضحة أيضا في كثير من تضاعيف النص وأجوائه، ومن هنا، فرق العرب بين نوعين من الشعر: المطبوع، والمصنوع، في إشارة إلى من «يكتب الشعر» أو «يكتبه الشعر».

وأدعي هنا بحق أنني أنتبه إلى هذه النقطة تماماً، بمعنى أن القصيدة التي أشعر أن «غيري» كتبها هي قصيدتي بحق، في حين أن القصيدة التي أحس أنني كتبتها أنفر منها وأحاول أن أخفيها.. والشاعر يدرك ذلك بحدسه قبل ناقديه أو قارئيه، وحتى لو حازت القصيدة المصنوعة على إعجاب الناس، هناك بوصلة أخرى في نفس الشاعر.. بوصلة تعرف وتشير إلى الحقيقي فقط.

«٤»

جزء آخر من العلاقة الواعية بالشعر هي الاحتشاد له عن طريق القراءة والاطلاع.

القصيدة وكما أسلفت هي عمل فردي حقاً ولكنه يتضمن كل ما فعله «الآخر» بي.. وكل ما تركه لي.. القصيدة تنفتح على التاريخ من جهة والعالم الموضوعي من جهة أخرى.. القصيدة محصلة قوى روحية ونفسية وتاريخية، وبهذا، فإن الاطلاع المعرفي يشكل لي دعامة حقيقية وركيزة قوية لقول الشعر..

القراءة حث واستثارة ونقاش صامت مع الآخر، ومنها وفيها، تتحرك القصيدة باحثة عن نقيضها. واعتقد ان القراءة هنا -وبهذا المعنى- تمنح القدرة على الامتداد والانتقال والحوار والمعرفة والتأمل والنقض والتعزيز والحذف والإضافة والاستقراء.. والكلمة المقروءة خير وسيلة للانتقال من المحسوس إلى المجرد على عكس الصورة تماماً التي تورطنا بالمحسوس فقط.. والشعر لا يكتفي بالمحسوس، وفي معظم الأحيان لا يكتفي به فقط وانما ينقضه، ويخلق محسوسات أخرى بعلاقات أخرى.

«٥»

ومن كلامنا السابق، فإن الشعر بهذا المعنى يوضحني، بمعنى انه يؤطر رغباتي، ويسميها، ويصلّب مشاعري بإعطائها ما تستحق من كلام، وتجعل مني موسيقى وايقاعاً يناسب ما ثار في نفسي.. هل هذه هي رجاجة الشعر؟! الشعر هنا يوضح تأملاتي، يجلي ما استعصى عليّ من الشعور، ويظهر ما دق وخفي من ذلك الألم الضاغط في الصدر.. الشعر يفتح لي فضاءات ناعمة ورخية «للقول» الحر السلس دون اعتبار للبروتوكول أو القواعد أو المحاذير.. الشعر يوضحني لأن قيوده مختلفة وقوانينه قوانين أخرى، ويسمح لي- وربما هذا هو الأهم- أن أقول أشيائي كما أريد، وكأن الكلام العادي لا يكفي- وهو لا يكفي حقاً- وكأن كل القول الذي قيل لا يؤدي نفس المعنى الذي أريد، ولهذا «اخلق» كلامي تماماً، على قدر شعوري، وعلى حجم تأملاتي.

«٦»

ولأن الشعر «حالة»، يجب استغلالها جيداً وإلا ضاعت. حالة الشعر التي وصفناها - فيزيائياً وروحياً - تفرض علي بالذات ان استغل كل دقيقة فيها، ولهذا عندما اكتب، فإن الورق يجب ان يكون ابيض، ابيض ناصعاً، يشبه الغرفة النظيفة المرتبة، ويشبه المكتب المرتب، ويشبه ثيابي اللائقة، ويشبه الصمت الذي يلف المكان، في قلب الليل.

وتبدأ القصيدة، واذا حالفني الحظ، وكتبت الجملة الأولى، فإن القصيدة لابد مكتوبة، لا انتظر ولا أتوانى أو أتباطأ، وإذا فشلت في الجملة الاولى، توقفت تماماً.. وكأن كل شيء يتبخر.. ويجف.. وعندها لا أجبر نفسي أو روحي على شيء.. إنني انصاع تماماً لهذه الحالة، ولا أعاندها ولا أتعمدها ولا استولدها.

حتى أثناء الكتابة، تعاندني فكرة ما، تغلبني اللغة، تتعارض اللغة وفكرتها، أو الفكرة ولغتها، فأحني رأسي للفكرة، أعطيها ما تستحق من كلام، أتلطف معها، فالتف عليها بالكلام، أخرجها كما تريد، ولا اغصبها على ما أريد...

وخلال تدفق القصيدة، انساق وراء هذا السلسال، أطاوعه، أتهاود معه، ولا أقسر الأشياء ولا أفرضها، انساب مع الكلام، وينساب الكلام معي، اشعر بذلك القرب بيني وبين ما اكتب، وألاحظ كثيراً ان الفترة الزمنية التي ألد فيها القصيدة تختفي الأشياء من حولي من صوت ولون ورائحة، كما أفقد الإحساس بالزمن تماما.

إن المطاوعة للقصيدة أو قل الالتحام بها، لهي من الفترات الزمنية التي تحتوي على متعة شديدة وعميقة إلى درجة انتفاء كل الأشياء خارجها.

«٧»

والقصيدة تكتب خارجها أيضاً، وهي واعية لواقعها الموضوعي، ولكنها ومع ذلك، خيار شخصي أيضاً، مجال فردي بالتأكيد، ولهذا فإنني لا أفكر بالجمهور حقاً أثناء الكتابة، ومع ذلك فإن الجمهور حاضر فيها، ففي نهاية الأمر... القصيدة هي بنت جمهورها، ولهذا لا يمكن أن تخونه أو تقف ضده أو تصدمه... القصيدة بنت ذوق جمهورها وزمنيته ومكانه... والشاعر الحقيقي خير من يدرك «القاع الغامض» للجمهور الذي ينتمي إليه. ومن هنا قالت العرب إن «الشاعر لسان قومه» بمعنى أنه خير من يعرف الخفايا والخبايا والمزاج النفسي والروحي لقومه.

«٨»

والقصيدة في نهاية الأمر نصٌ من الكلام، هذا الكلام خاص، فيه علاقات كمية من كتل الموسيقى على أنواعها، يخلقها ذلك التآلف أو التضاد بين الحروف والكلمات، وعلاقات أخرى لا تدرك بالأذن وحدها، العلاقات بين الكلام تخلق علاقات بين الكلام ومتلقيه، فالنص بعلاقاته مجتمعة، وبالتقائه القارئ وعلاقاته الأخرى أيضاً، تتخلق كيمياء بينهما، المتلقي من جهته يبحث عن علاقات شبيهة في النص... إنه يقارن علاقاته التي يعرفها ويدركها بالعلاقات داخل النص.. ومن هنا تنشأ الذائقة النقدية والاستحسان... أو الرفض.

أما علاقتي بالنص، باعتباري كاتبه أو مبدعه، فهي علاقة مبهمة حقاً، ولا يمكن الحديث عنها بهذه السهولة، ذلك أن النص بما يحمل من فردية وجماعية، من تضمين وتنصيص، من ذاتية وموضوعية، من إضافة وتأثر، يصبح عملياً شيئاً «خارجاً» «برانيا» – ومن هنا، فإنني أقطع علاقتي بما أكتب تماماً، ولا يربطني بديواني المطبوع سوى اسمي فقط.

أعترف حقاً أنني بعد الانتهاء من كتابة نص شعري، أفقد صلتي تماماً به، أشعر أنه يصبح كائناً له حياة أخرى غير حياتي، وله علاقات لا أعرفها ولا أدركها، ومن هنا أيضا استغرب قدرة بعض النقاد على الحديث عن قصيدتي بشكل اعجز أنا أن أقوله أو حتى انتبه إليه.. يصبح النص بعيداً عني.. وفي بعض الأحيان أغار من العلاقات الحميمة التي ينسجها نصّي اكثر مني.

«٩»

لا أجانب الحقيقة إذا قلت إن النص له قدرة عجيبة على نقلي إلى عالمه الخاص، وانه يفرض عليّ شكلاً من أشكال التعامل والمعالجة، إذ يفرض عليّ مفرداته وتعابيره و«قيمه» الخاصة ومكانه وزمانه.

ان للنص كينونة خاصة خارجة عني، وبتشكله التدريجي يشكلني معه، ومن ثم تزداد المسافة بيني وبينه، وفي هذه الحالة عليّ أنا أن افهم العلاقات داخل النص، الذي يتطور بعيداً عني.

ومن هنا، اعتقد ان لكل قصيدة أجواءها الخاصة بها، مفردات وإيقاعات وألحاناً، شكلاً ومعنى.

واذكر في هذا الصدد انه عندما كتبت ديوان «حليب اسود» فوجئت تماماً بأن «طريقة الكلام ونوعيته» اختلفت تماماً، وكأنني اذهب إلى هناك، وأعود إلى شوارع القرن الثاني الهجري وقصوره واحيائه..

وأحب هنا أن افصل قليلا.. إذ ان النص في الديوان اشتمل علي، بمعنى ان النص صار يحكمني ويوجه تفكيري ويغير مفرداتي، وجعلني استحضر المعاني الأولى والمشاعر الغامضة والغارقة في مثيلاتها، بحيث كان عليّ أن انتبه إلى دوافع وميول ما كنت اقدر على اصطيادها لولا هذا «الكلام».

ولهذا أقول ان المفردة الشعرية وغير الشعرية أيضا تحمل معها زمانها ومكانها وخصوصيتها الشديدة والمركزة.. والنص المكوّن أصلاً من مفردات يحملنا عادة إلى مفرداته التي تحملنا إلى جميع دلالاتها الممكنة والمحتملة.. وهذا هو الإدهاش.. النص المؤول.. الشعر تأويل أصلا..

«١٠»

بناء على الكلام السابق، وتخصيصاً لتجربة «حليب اسود»، فإن النص الشعري في هذا الديوان بالذات، هو نص حواري، فيه نقاش ومراجعة، فيه نقض واثبات، فيه آخر، فيه مسرح وحكاية. وفي المسرح والحكاية هناك «أنا» و«أنت»، وبالتالي هناك تقمص، هناك قطع مسافة ما بين أنا وأنت، وهناك اعتراف «بالأنت». وما كان يمكنني ان

اقطع هذه المسافة لولا هذا «الحب» ولولا هذه «المعرفة».
نعم، ادعي أنني احب ما اكتب عنه، انفعل به، أتقمصه، أتفحصه إلى الدرجة التي اسمع فيها تنفسه ونبضه وكل خلجاته..

وادعي صادقاً ان «هارون الرشيد» كان صديقي طيلة كتابتي لديوان «حليب أسود»، جلست معه، وطربت في مجلسه، وسمعته وهو يشكو وهو يتأمل وهو يأمر بتصفية البرامكة.

وادعي أيضاً أن الأميرة «العباسة» شقيقة الخليفة كانت صديقتي، وأنني اعرفها عرقاً عرقاً، شعرة شعرة. وبسبب من ذلك، تحدث الجميع في الديوان بنفس القوة ونفس القدرة على التعبير، دافع الجميع بلا استثناء عن مواقفهم بأقصى وأقوى ما لديهم من حجج ومرافعات.

وللدقة، وحتى يكون الكلام دقيقاً، ودقيقاً جداً، فإن الشخصيات التي اكتب عنها هي أنا أيضاً، هي ما ارغب وما أتمنى وما احلم وما اطمح وما اكره وما ارفض.

الشخصيات هي تنويعات للمشاعر والرغبات والميول الدفينة، واعتقد هنا ان المبدعين على اختلاف أنواعهم يخرجون ميولهم على شكل شخصيات. وبالتالي فإنهم يقتطعونها من خضم هائل ومضطرب من كل الطيف الشعوري المقبول وغير المقبول وما بينهما.

«١١»

العلاقة ليست ميكانيكية بين الكتابة كاستجابة، والواقع الخارجي كمثير، ذلك ان الكتابة تحتاج فيما يبدو إلى مفتاح معين وخاص حتى تفيض وتفرض نفسها عليّ — نقصد هنا الكتابة التلقائية الإبداعية التي تضغط بشكل لا يمكن مقاومته، ولا نعني بها الكتابة الواجبة أو المهنية.

ولا يمكن حصر المثيرات الخارجية والداخلية، ولكنها في معظمها لا تدفع بنا إلى الورق.. وفي بعض الأحيان، فإن النشاط العقلي والروحي عصي على الفهم.. إذ إننا نرتاح في بعض الأحيان لأن نتحول إلى باردي الإحساس.. عديمي الاستجابة.. فارغي التفكير.. وكأن دماغنا مسطح دون التواءات أو نتوءات..

وفي بعض الأحيان نفقد الاهتمام أو حتى التمييز بأننا قادرون على الكتابة أو التفكير..

هذه الحالات تنتاب الجميع على ما اعتقد، اقصد بها، الحالة التي نفقد فيها القدرة على الاستجابة، أو حتى القدرة على الحساسية العالية تجاه الخارج.. ولكن، وعلى ما يبدو، فإن هذه الحالة ضرورية جداً لانفجار صمام الكتابة.. وهكذا، فجأة، نذهب إلى الورق، لنتدفق كما لم يحدث من قبل.. وكأن كل هذا الكمون كان ضرورياً لهذه اللحظة الفائقة.

«١٢»

في فترة ما، يقع كل مبدع في وهم كبير مفاده ان الفن سيغير الدنيا، وان كتابة قصيدة تشبه ظاهرة طبيعية، ومع الوقت يكتشف ان الفن أحد الروافد الفرعية أو ذات الأهمية الأقل في مجريات الواقع الموضوعي.

سينتبه المبدع إلى ان القوى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والطبيعية تلعب الدور الأقوى في تشكيل الرؤى والاتجاهات. وأن الفن — كل فن — يخلق إرثاً جمالياً وقيمياً موازياً.

ومع الوقت أيضاً يطمئن الفنان لأن يلتفت إلى نفسه.. وسيعترف بينه وبين نفسه ان الفن هو خياره الشخصي وأنه مجاله الحيوي وانه فرديته أولاً.. وانه فضاؤه الذي يطلق فيه حيرته وقلقه وأسئلته.

سينتهي المبدع في النهاية إلى ان يقلل من تأثير الجماعة فيه، وأن يُبهت من دور الآخر، ليصبح الفن اكثر خصوصية وذاتية.

وربما كان لخصوصيتنا نحن الذين واجهنا الاحتلال وآلته الوحشية ذلك الإحساس العارم بأن القصيدة تحمل سلاحها ونظام دفاعاتها، ولكن ذلك تغير.. صرنا نعرف ان القصيدة لها عالمها الخاص الذي لا تتجاوزه، ولها قوة تأثير معين لا تتعداه.

لقد كانت هناك غفوة جميلة وغفلة رائعة وربما مقدسة مفادها ان الشعر سيغير الدنيا، وربما كانت هذه الغفلة ضرورية لنكتب المغامرة والجرأة والعنفوان، وحتى نصل الآن إلى مرحلة الوعي والنضج، حيث نكتب قصيدة ذات حرارة اقل ولكنها تدوم اطول، انني أشكر هذا الوسواس الذي بدأ يدب في رأسي مؤخرا.

«خشخاش» لـ سميحة خريس: رغبة الكتابة والحياة

بين انحباس الأفق وهلوسات الذات المتعطشة إلى الحرية

مصطفى الكيلاني ★

«كذلك أجهشت هيلينا ابنة تندارس بالبكاء حين تأملت وجهها في المرآة وقد بدت فيه تجاعيد السن وتساءلت متعجبة كيف حدث أن اختطفت مرتين متتاليتين؟ إيه أيها الزمن إنك تلتهم كل شيء ولا تشبع..».(١)

المرأة هي المرأة وإن تباعدت الأزمنة: معنى بدائي لا ينضب كالحياة تحدث مرارا وبأشكال مختلفة مثل فصول السنة عند تماثلها في ظاهر التكرار، لتختلف الى ما لا نهاية فلا غرابة، إذن، في أن ينبعث المشهد من جديد بتلازم المرأة والمرآة داخل عالم «خشخاش» لسميحة خريس: «حاولت المرآة استفزازي هذا الصباح، كثفت كل ضربات السنين فوق وجهي لتقول انه متورم ومتغضن، وان عيني فقدتا بريقهما، أترى، كان لهما بريق ذات يوم».(٢)

ولأن الأنثى لا تذعن لقانون الشيخوخة الأزلي لانغراسها العنيف في الحياة حد المكابرة فإنها تصر على البقاء بإرادة ذاتية، ذلك السحر المتجدد الذي هو الأنوثة ذاتها تحد بالرغبة الدائمة في إخصاب الفراغ، فتكتسب «روح الحياة»، «التيموس»، بلغة افلاطون شحنة خاصة تجعلها قادرة على تأدية المعنى الرمزي لتجديد الحياة: «هي لعبة ألعبها مع العمر، هأنذا أكثر نضارة، العمر سيظل يتقدم، وأظل أصطحبه، لا أعرف متى ألقي عصاي لألتقط عصاه».(٣) وبهذا الدفق الارادي يستقر بين الوجه والمرآة بعض من الصورة المرتعشة، كما يضيق مجال المحكي بين الحياة والكتابة ليتسع في الاتجاه الآخر لاشتغال العقل، بضرب من الجنون الفاعل يقوض اللغة من اسسها العقلية ويدفعها الى «هذيان» خاص يفكك بنية اللفظ الواحد ودلالة الاستقبال المعتاد، كـ«هبل» حيث تلتقي معاني «القِبلة» و«فقد الميز والعقل» و«المهبل» و«هبل» (بالضم) و«الهوة الذاهبة في الأرض.. (٤) وكأن فعل الكتابة، بهذا التحويل في الوجهة، فورة حروف تندس في كامل خلايا الجسد الكاتب وترتفع الى أعالي الدماغ وصولا إلى أقاصي العقل حيث الرغبة اللعينة تدق أجراس الخطر وتدعو الحواس واللغة معا الى رقص دوراني مسعور كلسان نار عاصفة.. فينشأ المحكي داخل فضاء متحرك، هو السيارة تعبر الطريق، وهاجس الكتابة لا يزال في بدء تكونه، والمألوف امكان لحدث صادم يبدد كثافة العادة ويكسر عنف المكرور.. وإذا السؤال لحظة صادمة مفاجئة: «من اين تأتي هذه الأفكار التي تسبح في رأسي كأنها سديم، أية أهمية لما يحدث الآن؟ ما الجديد؟..» (٥)، وكأن الحياة، في تمثل السارد (الأنا المتكلم) طرقات تمتد لتلتوي وتتقاطع أحيانا، وليس للكائن علم مسبق بمفاجآتها، تماما كالصدفة او الكارثة تربك الوضع وتحول وجهة معنى الأشياء مكانا وكيانا.. وكما تنشأ بذرة الرغبة في الكتابة داخل الذات الساردة يتعاظم الشعور بخواء الانتماء الى الوضع نتيجة استبداد قوانين النظام الوجودي السائد في مجتمع الذكورة وتغلب ايقاع الأسرة الأبوية بمستلزماته اليومية على إرادة المرأة الزوجة والأم معا.

وبهذا الانقلاب المفاجئ في دائرة الوعي تخفي الصحراء، التي استحالت في الظاهر اخضرارا مصطنعا، ذلك المكان الأكثر تصحرا، أي روح المرأة تغالب قرونا من الاستكانة والقهر، فتبعث لها في

★ كاتب من تونس.

الأعماق الدفينة عن اخضرار حقيقي، عن نماء يبدد بعضا من صلابة الحجارة وعنجهية الاسمنت والحديد ووهج الشمس الذي لا ينقطع في احدى الشقق المعلقة هناك في بلد خليجي، بين رغبة الحياة وأحكام الوأد المتجدد مجازا. وما التوق الى الاخضرار إلا حدث بدئي لهذا الامكان الذي أمسى وجودا مختلفا، إن تولد عنه امتلاك نبتة غريبة هجينة، تلك الهدية غير المشتهاة، كحمل لا ترتضيه الأنثى، وليس لها في أعراف القبيلة العصرية إلا الإذعان لحكمه، فيلازمها شهورا ليتملكها هبل خاص، كرغبة لعينة مباغتة: «لم ارغب في حمل زهرته تلك، ولكنني حوصرت بعينيه الواسعتين مما جعلني أحسم الأمر (...) فتح باب السيارة وانحنى الى داخلها يزج بالنبتة الى جوار سابقتها، كان رأسه في قعر سيارتي حين جاءني صوته مثل صدى آت من بعيد: ضعيها في الشمس إنها تحب الشمس..».(٦)

فتلتقي في البيت ثلاث نبتات، ظلت احداها على الهامش، خارج الشقة، على «الدرابزين» الضيق في حين وضعت الأولى «بين المقعدين» داخل الشقة، والثانية عند المدخل»، ولكن النبتة الثالثة وهي تنمو في الخارج رغم التهميش والنبذ استطاعت تدريجيا أن تفكك أوصال النظام المتقادم وتوتر حياة المرأة المستكينة وتقتحم عالمها المغلق بتكرار النداء والانبعاث بأشكال وصور عديدة تسحر العين وتأسر القلب وتندس تأثيراتها في أعماق خلايا الدماغ لتنطلق الذات الساردة في مغامرة تجربة حياة جديدة متوترة يقارب فيها العقل تخوم الجنون ويلامس المعنى نقيضه الذي هو المعنى الهارب، وتزول الحدود الفاصلة بين القبح والجمال، بين الرغبة ونقيضها أو نقائضها. فيختل بذلك ايقاع الحياة الرتيبة ويفقد المكان سطحيته ليصطبغ بتقلبات الذات المكتوية بأوجاع الصمت واستيهامات العقل المحكوم بخدر النبتة المخاتلة وهي تعابث الفراغ وتتخذ لها صورا شتى، كالبياض لحظة هبل الكتابة مسكونا بامكان المعنى، أو الرغبة المبهمة تتردد بعنف مأساوي بين الاقتدار والاستحالة. وما بدا نواة متماسكة في اشتغال الذات الساردة بدءا ينقلب الى انفصام عنيف يشق بنية المحكي بازدواج وظيفي يصل بين نهجين، يتضمن الواحد الآخر، هما الحكاية الاطارية وبعض من السيرة الذاتية المشوهة قصد تظليل القراءة دون الاغراق في التحريف. وكما يوهم السارد بالانفصال بين الذات الساردة وكاتبة «شجرة الفهود» (٧) يباعد بالقصد بين «الزوجة» و«الكاتبة»، بين العقل والمخيال، بين ما تدركه الحواس وما تتوهمه لحظة ينشل الادراك العقلي بفعل النبتة العجيبة، فتخوض الذات مغامرة الرؤية المختلفة، كأن يستحيل القبح جمالا والانفتاح على الآخر في معتاد التواصل الأسري والاجتماعي ارتكانا الى حلم اليقظة بإطلاق سراح الرغبة الدفينة في الكتابة والحياة.

إن «روح الحياة» ، «التيموس» بلغة أفلاطون، لا يمكن أن تستعيد توهجها داخل سجن العادة، وليس بمقدور أي اخضرار أن يحول الجدب الى نماء والخواء إلى امتلاء معنى.. وما يتغير في الذات لا يتأتى من الداخل بل هو ذلك الطارئ المفاجئ يحول النظام الى اختلال نظام لتتولد رغبة الحرية داخل سجن النظام المستعاد: «أريد أن أتنفس، أن أكتب، أن أتعافى من خيالاتي..» (٨)، لذلك تقرر الذات الساردة الفرار، التماهي مع خيالات هذا الكائن النباتي العجيب الذي يتشكل مرارا أثناء الخلوة، في الفضاء الداخلي هناك بعيدا عن العيون الرائية حسا أو العقول النابضة بايقاع الزمن المتكرر.، فينمو خيال الكتابة كما تنمو النبتة العجيبة لتصبح «امرأة مكتملة» تخترق عالم الذات الساردة في غرفة النوم بعيدا عن الأنظار، فتشف الحواس وترق الذاكرة لتنبجس في القاع أحلام اليقظة من زمن الشباب الذي كان: «البحر، الفيروز الأزرق ينهش قلبي ويفرحني.. أتذكر قبل ثمانية عشر عاما (...) أتذكر، شابة لا تخجل من غزل الموج، تعبر الشارع الغارق وترتمي في حضن الماء في أوج نزقه، ثم تقع في عشق المدينة». (٩)

وكأن عالم الذات الساردة وهو يتضاءل في اتجاه الفضاء المعتاد الخارجي ينفتح بما يشبه الحوار الذاتي يتخذ له شاكلة حوار ثنائي بين الضمير المفرد المتكلم والنبتة وهي تضحي صدى لصوت ناشئ وشخصية محورية لرواية جديدة داخل بنية روائية جامعة بضرب من الاستطراد المرسل الذي يرد مواطن سردية مختصرة متقطعة في بدء المحكي ثم يتسع مجاله

فيستقطب الأحداث والحالات بإيقاع متوتر ليشف الجسد ويتحرر العقل من أسر العادة وترتفع الروح الى أعالي نشوة الخدر: «ولكن قوة غامضة ترفعني فأطير (...) ففي إهابي همة أعلى من نزق العصافير. ولست صقرا، فما بي رغبة للافتراس، إنه مجرد التحليق بعيدا.. بعيدا!! (...) كثيرون يسترعي انتباههم جسد امرأة يحلق منخفضا يوشك أن يلامس هامات الشجر.. أسمع اللغط تحتي فأتجاسر أكثر.. ابتعد عن الحديقة.. عن البيت، وداعا أيها السرير، وداعا يا بلاط الأرض، ويا خشب الباب، أستطيع ان اخلفك ورائي، فأتوسد الغيم وأنام بهدوء.. أغفو تماما.» (١٠)

وبهذا الخدر الجميل تستطيع الذات الانفلات من عقال اللحظة والمكان والعادة لتجنح في أعالي الحرف وتستوحي من ثنائية الوجه والمرآة بالمعنى المجازي متخيلا سرديا، هو الامتداد الآخر للرغبة وعند اصطدامها في غمرة الوقائع بالاستحالة..، وإذا الصورة تنقلب بعدا آخر للوجه، والصدى تنويعا للصوت الواحد، فيمتلك الذات خدر النبتة وحمى الكتابة معا.

ولأن الكتابة تستلزم الانفراد فقد أمكن بالحذر الطارئ الخروج من دوامة الحياة الهادئة الرديئة الى فوضى التوتر المرهق الجميل الذي تقارب به الذات مهامه الخطر، فتقامر وتغامر وتغالب سجن العادة باستيهامات شتى تتواصل لتنفرط في أغلب المواطن. فيتردد فعل الكتابة بين ما تبصره العين أو تتوهم أنها تبصره أثناء حلم اليقظة أحيانا وفي غمرة التقلبات الهيستيرية أحيانا أخرى وبين ضغط المكان بأشيائه المعتادة وقوانينه الصارمة.

وكما ينشأ الجنين في بطن أمه كرها فيتملكها اضطراب الوحم الذي يليه حب عارم لذاك الذي ينشأ في الأحشاء لا تدرك اقاصي حنينه الموجع اللذيذ إلا المرأة فان النبتة، شأن الحكاية، جنين آخر تحول وجوده من الالزام إلى الالتزام، ومن الهامش إلى نواة الروح، ومن النفرة إلى التواصل، ومن التباعد إلى الالتحام. فتتواتر بذلك الحوارات بين الذات الساردة بين النبتة تتشكل في حمى الرؤيا صورا شتى يتجاذبها سحر الوجه الآخر للمرأة كما ترغب في أن تكون بناء على ما كانت عليه في زمن تقضى واستجابة لأحلام لم تتحقق وبالامكان رؤيتها بالكتابة تعويضا عن انتكاسات الروح وانكسارات الواقع.. فتنزاح بنية المحكي في عديد المواطن من سرد الأحداث الى الحوار الزاخر بالحكمة الدالة على معنى الوجود والكتابة.. وإذا النبتة– المرأة هاتف ينطق بالحكمة ويدفع الى ارتكاب إثم الكتابة المختلفة، كشيطان الشعر قديما أو كالغواية.

وبهذا الإبطان الدال على حوار ذاتي صيغ بأسلوب الحوار الثنائي تسفر الرواية عن البعض المحتجب من روائيتها بزحزحة الثابت الأسلوبي والقيمي كأن تلهج النبتة بضرورة الاختلاف عند مخاطبة الذات الساردة والتحذير من البقاء في دائرة التكرار: «أنتِ حقا تقليدية تفهمين الرواية بداية وحبكة وأحداثا متسلسلة...» (١١)

ولأن الكتابة في شكلها القديم انتهجت العقل تقريبا فاستقرت في نمط بعينه جعلها غير قادرة على النجاة من استعادة المواقف والحالات فقد دعا نداء النبتة الى التوسل بما هو أبعد من العقل الذي هو جنون الحياة والكتابة كما يظهر في رغبة الاختلاف بدلالة الرمز السردي عند تكرار فعل السباحة المقترن بالعري ومستشفى الأمراض العقلية والكشف عن بعض خفايا اللعبة السردية في معتاد الكتابة بالإشارة المعلنة الى البناء السردي ووظيفة الشخصية الروائية وآفاق المعنى السردي إجمالا.

وبهذا التوجه المختلف في إدراك فعل الكتابة تنشأ من الرغبة المختلفة أوجاع ووساوس نتيجة السير في طريق غير معلومة، وتشرف الذات الساردة بذلك على هوة السقوط: «اللعنة على هذه الحكاية، يجب أن تنتهي، لا أريد أن أكتبها .. لا أريد» (١٢)، ويتهدد الروح فوضى التلاشي، وإذا الارادة حال من التعطل تدفع الى العزلة والارتكان لتتوالد الاستيهامات وترتعش صورة الوجه في مرآة المكان او العمر: «اقتربت من المرآة أكثر، كانت تراوغ، أراني شابة تتسلل الخطوط الى وجهي أتذكر أن جفنيَّ كانا مشدودين وألمح ارتخاء طفيفا، هو العمر يداعبني...»(١٣)

وكما يفارق النص رتابة ايقاع النمط المعتاد يحدث

إيقاعه الخاص بتفكيك بنية السرد التقليدية وإماطة اللثام عن مواطن عديدة في ما وراء– السرد حيث الذات الساردة تتماهى والذات الكاتبة، فتتباعد عنها حينها لتتلبسها أحيانا. وكأن النبتة بعض من الكيان القديم الحادث المتجدد، بل هي صدى البدء المدوي في أعماق الروح، وهي الوجه الفار من الوجه الراهن حدوثا سرديا بتعيين المكان وتحيين اللحظة، تاريخ قديم للجسد والحرية يستعاد بفعل الكتابة، تمرد عنيف حد الهبل، كـ«لبؤة في قفص» ترغب «في تحطيم كل ما يحيط بها» (١٤) للانطلاق في دنيا الله الواسعة، كابوس مدمر لكل القواعد المهترئة، مرض يتفاقم حد الخبل، فيعصف بالطمأنينة ويدفع الى الانقطاع عن الكتابة: «أمرضتني حتى بت أخاف القلم والورق، ألوذ بالفراش معظم ساعات يومي (...) مريضة بها. وقررت علاج نفسي، هل يفيدني العرافون والسحرة؟» (١٥)

وعند اختفائها تستعيد المرأة وضعية الكائن الحبيس الذي يحمل في أعماق الروح أعباء آلاف السنين من قهر الأنثى واستعبادها. وعند ظهورها المفاجئ تستبد بفضاء الورقة والمكان والأشياء والأفكار تنتشر كفوضى مباركة في دائرة النظام الهالك المستعاد.

ولأن الكتابة، شأن الحياة، مغامرة محكومة بالفوضى بدءا وانتهاء فقد زالت الحدود بين الرؤية والرؤيا، بين الواقع ووهم الحدوث، وبلغت التجربة بذلك حدها الأقصى عند الاحساس المباغت بانكسار الجسد وانسكاب الدم وامتزاج رائحة الدم برائحة الحبر واختلاط الأشكال والألوان والاقدام على نسف الرواية أصلا بتمزيق الأوراق وظهور النبتة فجأة في احدى صفحات كتاب لتكشف عن سماتها الطبيعية(١٦) وبلوغ أعلى ذرى المعنى بملامسة دلالة الجنون في الإبداع كلوحة «الحقل الأخضر» لفان كوخ والدوار الذي يصيب الذات الساردة وظهور الرجل العجيب صاحب النبتة الهدية، بما يشبه العبث الكافكاوي، وتداخل الصور: النبتة والمعرض وتلك المرأة.

فلم يبق من الإمكان في إنهاء التجربة سوى الانفلات من كابوس اللحظة بممارسة مزيد من الفوضى: «لمحت سيارتي عند الناصية بانتظاري. وفجأة واتتني فكرة مدهشة. سأركض، سأركض بكل ما أملك من قوة وأجتاز الأزقة الضيقة. سأدخل الى أماكن لم تطأها قدماي من قبل، أماكن لا أعرفها، وبالتالي، هناك شخص ما، آخر، لا يعرفها، سأضيعه وأضيع نفسي.. سأركض حتى آخر الصفحات.. سأجتاز الغلاف وأختفي، سأنتهي من هذه الرواية، سأنتهي».(١٧)

إن أعلى مراتب الكلام في مثل هذا المقام خبل وما يشبه الهذيان، وللرواية أن تتوقف، بل عليها أن تضمحل، لأن الاستمرار في كتابتها قد يعود بالفوضى الى النظام وبالجنون إلى العقل وبالرمز إلى المعنى المباشر القاتل لجمالية الكتابة. موت النص هو آخر الحلول لانقاذ أدبيته، وشهوة الكتابة من التلاشي، وللجنون فنون أخرى سينكشف بعضها بعنف أشد وعزيمة أمضى وإرادة تختلف في الماهية والاستطاعة عن إرادة هيلينا في «مسخ الكائنات» لأن الكاتبة لا تعترف أصلا بشيخوخة الروح ونضوب المعنى.

الهوامش

١ – أوفيديوس «مسخ الكائنات» ترجمة الدكتور ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٣٢٦– ٣٢٧.

٢ – سميحة خريس، «خشخاش»، بيروت– عمّان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٠، ص٦٩.

٣ – السابق، ص٧٥.

٤ – «لسان العرب» لابن منظور.

٥ – «خشخاش» ص٦.

٦ – نفسه، ص١١.

٧ – سميحة خريس ،«شجرة الفهود»، تقاسيم العش، مصر: دار شرقيات، ط١، ١٩٩٨.

٨ – «خشخاش»، ص٢٢.

٩ – السابق، ص٣٤.

١٠ – نفسه، ص٤٣– ٤٤.

١١ – نفسه، ص٥٥.

١٢ – نفسه، ص٦٨.

١٣ – نفسه، ص٧٥.

١٤ – نفسه، ص٨٠.

١٥ – نفسه، ص٩١.

١٦ – المقصود بذلك نبتة الخشخاش.

١٧ – رواية «خشخاش» ص١٠٧.

القصة القصيرة النسوية في اليمن بين الإسقاط والترميز

مقاربة تأويلية بلاغية لمجموعة (لأنها) للقاصة هدى العطاس

وجدان عبدالإله الصائغ ★

تنهض القصة القصيرة النسوية في اليمن عبر نماذجها الجيدة التي أثبتت حضورا في الساحة العربية(١) ولم تعد تشكيلا غير واع موصولا بالقص التراثي التقليدي بل لجأت على يد القاصات اليمنيات الى تقنيات معاصرة طريفة تبلور من الفضاء السردي أفقا شعريا مخضلا بالهم الأنثوي وتطلعاته وهو يحيل في حقيقته الى تركيبة قصصية تمتزج في مناخاتها المدهشة انزياحات الصورة الشعرية وعناصر القصة.

وقد امتازت هذه النصوص بخصوصية سردية فرضتها طبيعة الأنثى المتوجسة خيفة من الإفصاح عما يخالج (الانا) من مشاعر متصادمة ازاء الآخر، فتلوذ بتقنية الاسقاط (Projection) التي تمنح النسيج القصصي أفقا مرآويا يشع في أكثر من اتجاه والتي عرفها كارل جوستاف يونج بأنها «العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية، يحولها الى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخرون» (٢) ويعلق الدكتور مصطفى سويف على هذا التعريف فيربط بين الاسقاط والترميز في قوله:«بان الاسقاط هو عملية لا غنى عنها في فهم عملية الامتصاص (Introjection) حيث يسكب الشخص احاسيسه في شيء ما، – أي يموضعها– وبذلك يتسنى له ان يفصل بينها وبين الذات، وبقدر ما يكون هذا الشيء رمزا فان صاحبه يكون مبدعا عبقريا».(٣) من الواضح أن ما يهم هذه الدراسة هو الاسقاط الفني– إذا صح التعبير– وهو الذي يفضي إلى ترميز الأشياء والظواهر الطبيعية (الحية والجامدة) التي يسقط عليها المبدع احساسات شتى متباينة فتستحيل مادة لرموز متوترة لا حصر لها.

وستنتقي هذه الدراسة مجموعة (لأنها) للقاصة اليمنية هدى العطاس أنموذجا تطبيقيا يجلي فاعلية الاسقاط وحركته باتجاه بلورة رموز مشفرة ويرصد من خلال انزياحات الصورة البيانية بأنماطها الثلاثة «الصورة التشبيهية، الصورة الاستعارية، الصورة الكنائية»(٤) انبلاجات (المسكوت عنه) وكما ستفصح عنه السطور اللاحقة.

وينتقي المخيال السردي في قصة (الجدران)(٥) الطائر ليبلور منه شذرة ترميزية تجلي فضاء قصصيا مفخخا بالتغييب والسر اذ يرد:

«صفق الطائر بجناحيه، عندما على حين غرة.. وجد نفسه محاطا بجدران الغرفة التي دخل اليها عنوة وربما اعتباطا في رؤيته وكدرويش انتفض يرتل بجناحيه مدائح للخروج، وفي بحثه عن نافذة مشرعة، اصطدم بالسقف الخشن.. صفق الطائر بجناحيه أخذا بنطح الجدران.«هذا الصباح ملتف بالسخونة» قلت لنفسي.. قالت حورية من زاويتها المبذورة هزالا داخلها: لن أتزوج ابن عمي، غمغمت: لا تتزوجيه، وعدت الى ما أنا فيه، استرسلت التسجيل في مفكرتي المفتوحة أشداقها: ويحكى انه في ذلك الزمان هطلت أمطار غزيرة سوداء، ولجفاف مصدوع في الأرض ارتشفت الهبة المسبلة وفي فصل تبرعمها كانت رؤوس سوداء تظهر كدمامل تنبئ عن فصل الثمار القاتمة، صفق الطائر بجناحيه متطوحا في أرجاء الجدران الأربعة، نهضت حورية فتحت النافذة للطائر، مرددة: لن اتزوج ابن عمي.. ولكن... الطائر عمي عن رؤية النافذة وظل يتخبط في الفضاء المحدود.. نادى صوت أجش:

★ أكاديمية عراقية مقيمة في اليمن.

حورية، حورية.. أمرها بالنزول، عوت بأنين مفجع: انه هو، وهرولت مرتدية الحاجز الأسود فوق هامتها، لا يزال الطائر ينطح بهستيرية الفضاء المسور، حين لم يهتد للنافذة، خر نازفا صالبا جناحيه المنهوشتين من الجدار على الأرض.. نهضت.. أخذته بين كفي مشفقة ألما وأنا أرقبه يلج في غيبوبة شلل تام».

تشكل عنونة القصة (الجدران) لافتة اشارية مشفرة تحيل الى تشظيات بطلة القصة (حورية) تحت سلطة أمكنة مغلقة بقمع الآخر، كما ان هذه العنونة لا تبقى نصا يوجه حركة التلقي في اتجاه المنتج السردي اللاحق وانما تغدو مهيمنة موضوعاتية تجثم على بنية المتن الحاضر وتتماهى برشاقة مع صورة القفص المتسللة من المتن الغائب التي استدعاها التعاشق المربك الملبس بين (حورية/ الطائر)، ليتخلق من توحدهما الدلالي أفقا ترميزيا مرآويا يعكس عتمة الالغاء المتحركة بينهما (الطائر/ حورية) فكلاهما رهين حبسه و(وجد نفسه محاطا بجدران الغرفة) وكلاهما يبحث عن منفذ للخلاص (وفي بحثه عن نافذة مشرعة اصطدم بالسقف الخشن صفق بجناحيه أخذا بنطح الجدران)، وكلاهما مثخن بجراحاته (لازال الطائر ينطح بهستيرية الفضاء المسور) وقد استغرقته المحنة فكانت فيها نهايته المضرجة (خر نازفا صالبا جناحيه المنهوشين من الجدار على الأرض) وكما أن (الطائر/ الرمز) لم ير النافذة (ولكن الطائر عمي عن رؤية النافذة وظل يتخبط في الفضاء المحدود+ لم يهتد للنافذة) فان بطلة القصة (حورية) لم تبحث لها عن منفذ وهو ما ألمحت إليه راوية القصة، وكأنها تزجي رؤيتها المفصحة عن سعة الحياة وتعدد منافذها إذ أن القفص ينبعث من داخل الإنسان وكما هو شأن بطلة القصة.

وتغوص قصة «ترتد ترتد الجدران» (٦) الى أعمق طبقات اللاشعورية لتلتقط رموزها المشفرة والتي تذكرنا انزياحاتها بمقولة كارل جوستاف يونج: «إن الرمز يتضمن في نفسه عناصر شعورية وأخرى لا شعورية. ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف المرتقي الذي لا ترتضيه الرموز التقليدية الموجودة فعلا، وكما ان الرمز يصدر عن اسمى مرتبة ذهنية، كذلك يلزمه ان يصدر عن أكثر حركات النفس بدائية ليمس في الانسانية وترا مشتركا»(٧) إذ يرد:

«في البدء فاجأها البياض. كاد يخترق محاجرها مع الوقت أحست انه بدأ يستوطن وئيدا مساحات من مآقيها. هذا البياض الفج- تذكرت مشهدا من فيلم رأت فيه عيني سمكة تبيض مآقيها.. أرعبها المشهد حينها.. وبكآبة وملل تمسح- كما اعتادت- بنظرتها الجدران البيضاء، وتتوقف عند باب الغرفة لتتأمل الممر، فتخاله جسد دودة يمثل الباب فمها، ونهاية الممر مؤخرتها التي تقذف بها الى المطبخ في رحلاتها المتكررة عبره طوال اليوم. تتناهى إليها أصوات الجلبة في الخارج تتعالى. يشدها الفضول الذي تنامى. تنهض الى النافذة الموجودة والمسدلة بستارة قاتمة، مرسوم فوقها أشكال لحيوانات بحرية، وجرة العفريت الاسطورية وموج صاخب.. كل ذلك يفترش قماشها الغليظ ليحجب خلفها سماء تتمحور بشجرة تفتق ألسنتها الخضراء خيوط الفضاء تشظي الستارة قليلا، وتوارب الزجاج مطلة ببصرها إلى الخارج مستطلعة مصدر الضجيج.. قطة تجري هلعة.. ومجموعة من الصبية تهرول خلفها.. تقذفها بالحجارة، وهي تموء بحزن.. تمسح دمعتين تقاطرتا على صفحة وجهها وتفاجأ بأصابعها ضاغطة على لحم النافذة الموارية كمن تهم بتمزيقها شقفا.. وما تلبث نظراتها ترتد الى الجدران البيضاء».

تنشطر حركة الترميز إلى بؤرتين متوازيتين فأما الأولى فانها تتموقع داخل المكان المغلق والأخرى تنبثق في حركة ارتدادية من المكان المفتوح المتمحور حول المكان المغلق، فأما الرموز المتشظية من اسقاطات السرد والمتشكلة تحت سجف المكان المغلق فان السمكة الميتة هي أول ما يواجهنا ونحن نتأمل تداعي الذاكرة المثخن بالاختناق حد الموت. ويبوح الرمز الثاني (جرة العفريت الاسطورية وموج صاخب) بحركة متصادمة بين (الانا) المحشورة داخل اقفاص الانغلاق والمترقبة للحظة الانعتاق وبين الآخر المتسلط بـ(صخبه) وعبثيته. وقد منحت ذاكرة لفظة (العفريت) هذه الكينونة المرهفة وافق انتظارها المعتم مدا زمنيا يجثم باسترخاء على الراهن المعاش ويستلب الآتي، ويفلح المخيال التشبيهي في تشكيل بنية رمزية ثالثة تصير- ومن خلال فعل التشبيه المنعكس على وعي بطلة القصة (تخاله)- جسد الدودة قسيما

تشبيهيا للمكان المغلق الخانق (الممر) ليتخلق من توحد طرفي التشبيه (الباب فمها، ونهاية الممر مؤخرتها التي تقذف بها الى المطبخ في رحلاتها المتكررة عبره طوال اليوم) نسيجا كنائيا يلوح بدوامة الاستلاب والالغاء وتكون النافذة هي المكان الذي يعطف حركة الترميز باتجاه الخارج كما ان استدعاءها بوصفها عتبة دلالية يؤشر توق (الانا) الى الانفتاح على العالم والرغبة في الانفلات من اسار الانغلاق والوحشة (توارب الزجاج مطلة ببصرها إلى الخارج) وهي رغبة عكسها ببراعة الرمز المكتنز بالخصب والعطاء وهو يشع من المقول السردي (سماء تتمحور بشجرة تفتق ألسنتها الخضراء خيوط الفضاء) إلا أن هذا الرمز يتصادم دلاليا مع ما تحمله (القطة الجريحة التي (تموء بحزن) من أفق معتم يبرز مكابدات الذات المستسلمة الضعيفة ازاء قهر الآخر المتسلط العابث والمرموز له بـ(مجموعة من الصبية تهرول خلفها.. تقذفها بالحجارة). ويصل التماهي بين بطلة القصة والرمز ذروته حين تعلن الساردة (تمسح دمعتين تقاطرتا على صفحة وجهها).

لقد استثمر المخيال السردي تقنيات فن الرسم وتشكيلاته اللونية، فكثف اللون الابيض الرامز للموت ليتشكل منه مهاد لوني يتحرك حركة دائرية تتحاور فيها استهلالة القصة (البياض، البياض، تبيض، الجدران البيضاء) بخاتمتها (الجدران البيضاء) ليتبلور وثاقا يؤطر المتن الحكائي ويحول دون انعتاق (الانا) من كفنها البليد المتفتق من عنونة القصة المتخمة بالحركة الشرسة الموقعة للبياض.

وتبلور قصة (كهف الماموث) (٨) فضاء سرديا غرائبيا تنعكس طرافته منذ عنوان القصة إذ يشكل نصا قبليا تثير بنيته المشاكسة أكثر من احتمال فهو ينسب- وعبر الصياغة التركيبية- المكان المغلق بمرجعياته (الكهف) إلى الماموث لتتشذر منهما (المكان المعتم [الكهف]+ الكينونة المنقرضة [الماموث]) رمزان متوازيان يشظيان النسيج السردي ويفضحان مكابدات (الأنا) المسكونة بالوهج والحلم تحت سلطتهما إذ يرد:

«لابد مما ليس منه بد.. عليها ان تخرج الى الشمس تتسلل يدها اولا.. ترتد- إنها محرقة- تنكفئ الى الكهف، تسمع هسيس أنفاس المحشورين معها.. (برودة الكهف تقرض رئتيها).. ومن بصيص ضوء يخط دائرة على الجدار، تحدق في نقش لماموث لم تكتمل ملامحه- ولكن الدلائل تؤكد انه هو!! هو الثور المقدس الذي وثقه الاجداد في الجدار منذ عصور.. يستند الى جواره رمح. تتحسسه أناملها.. (الكهف يقرض..) تضغط سن الرمح، تشعر بخيوط الدم تشرشر بين اصابعها.. تقول امرأة في الصف الأخير: عيب، (الجدار البارد يقرض رئتيها) تتململ، تصرخ، تقذف نفسها تحت أتون الشمس.. يبدأ جلدها بالتآكل..».

تغلف هذا الفضاء السردي هالة من الغموض الشفاف تظهر من خلال عنصر المكان (داخل الكهف [البارد] و(خارج الكهف [الحارق] لتتراءى ملامح (الأنا) الساردة وهي تتحرك حركة متضادة تارة باتجاه الخارج (الاستهلالة+ الخاتمة) وتارة أخرى صوب الداخل (المتن السردي) وهي ثنائية تبلور محنة بطلة القصة إذ أنها بين اختيارين صعبين فهي إما تستسلم لموت بطيء في الداخل وقد عكس هذا المعنى الانثيالات الموقعة للفعل يقرض الكامن في (برودة الكهف تقرض رئتيها) و(الكهف يقرض) و(الجدار البارد يقرض رئتيها) أو أن (تقذف نفسها تحت أتون الشمس، فيبدأ جلدها بالتآكل) إيماء إلى الانسلاخ الواعي عن الهوية والتنصل عن انتماءاتها الروحية المتجذرة في المكان ويفيض (الماموث) على جسد النص باحتمالات متباينة، فهو كما يقول النص (نقش.. لم تكتمل ملامحه) إيماء الى سكونية حد التحجر بيد أنه لم يبطل تأثيره إذ أن بطلة القصة حين (تضغط سن الرمح، تشعر بخيوط الدم تشرشر بين أصابعها، تقول امرأة في الصف الأخير: عيب) مما يتيح لأفق التلقي أن يغلب كون هذا الماموث هو رمز متشظي من العرف الاجتماعي البالي، والجانب السلبي فيه على وجه التحديد. وهنا يمكننا أن نفسر في ضوء هذا الاحتمال أزمة بطلة القصة فهي إما أن تتحدى هذا العرف البالي وأن تخرج من دائرته مثخنة بالجراح ومعنى ذلك أن تنسلخ عن جلدها وان تتغير ملامحها وبين أن تحتمل البرد الرامز للمكابدة وسط (هسيس أنفاس المحشورين معها) تحت سطوة هذا الماموث البليد.

وتبلور قصة (جدتي تعرف ما الانسان) (٩) بعدا إستكناهيا إزاء الكون والحياة إذ يرد منعكسا على وعي بطلة القصة وروايتها:

«زفرة ثم زفرة ثم ... اقتعد مصطبة الكابة، يندلق بصري على دودة تزحف، تحزنني انعطافات جسدها الهلامي. أحدس: إنها لا تعرف وجهتها. يردني وجه جدتي الخلوق، وهي تقتعد فناء الدار، ترضع ابن (العبدة) كانت بفطرتها السمحة تعرف ما الانسان، من البدء خطواتها خضراء.. وحين أهالوا عليها التراب، قيل إن الحشد كانت مبتلة وجنتاها! وفي اليوم التالي، عضدوني (عزيمة) على زندي، تميمة بركة من عشب نما على قبرها، أتذكرها تهش فضول طفولتي قائلة: سأقص لسانك فأفر من أمامها ضاحكة، وما ألبث أن أعود إليها بسلة أسئلتي من جديد.. ولكن! أتعلم أني الآن أراقب دودة واحدس انها لا تعرف وجهتها».

تشكل استهلالة القصة (ينطلق بصري على دودة تزحف، تحزنني انعطافات جسدها الهلامي، أحدس انها لا تعرف وجهتها) وخاتمتها (إني الآن أراقب دودة واحدس انها لا تعرف وجهتها) وثاقا نغميا ترميزيا تتحرك دلالته حركة دائرية تؤطر المتن الحكائي الملبد بفضاءات الفقد والحرمان وتزيح اسقاطات الرمز (الدودة وحركتها الدائبة) الفضاء السردي باتجاه أفق كنائي مثخن بالتخبط والضياع وقد كثفه اعلان بطلة القصة (لا تعرف وجهتها) وهو يفضح مواجهة حادة بين (الأنا) الساردة وحدث الغياب ومحاولة استكناه أبعاده وصياغة رؤية خاصة ازاء المصير الأزلي للانسان.

ثمة توازن واضح في قصة (تطلع) (١٠) بين حركة الحدث ونموه وحركة بطلة القصة باتجاه الانغمار في ماء السيل وفي اطار تقنية سردية تستثمر المونتاج في قطع الأحداث واعادة توليفها في ذهن القارئ وبشكل يحفز المخيلة على متابعة السرد القصصي وفي إطار حركة متصادمة بين الزمن الماضي الذي تسترجع ذاكرة البطلة وبأسلوب (Back Flash-) (١٠) وبين الراهن المعاش المنبئ عن خاتمة مفجعة. ويضيء الصندوق المغلق القابع في القبو في هذه القصة بنية ترميزية تحيل إلى التواصل المعرفي بين الأجداد والأبناء من جانب ومن جانب آخر فان حضور الصندوق المباغت المنبثق من المقول السردي (عند أول تجربة لها في الولوج الى القبو رأت الصندوق، وبفضول مفعم بالدهشة هرعت اليه تفتشه وازدادت دهشتها عندما لم تجد سوى بعض الكتب) يشكل نموا في شخصية بطلة القصة إذ يمنحها قدرة على اجتياز الزمن صعودا باتجاه المستقبل ونزولا باتجاه الماضي كما انه يوقد فيها الرغبة لامتلاك زمنها الخاص: (تمثلت الأحرف أمام عينيها، وتجسدت الكلمات صورا لشخوص نساء ورجال وجوه ودودة وأكف تتلامس وشفاه تنفرج وعيون تقرأ ككتاب وأصوات هامسة وأصوات صارخة.. عج القبو بالشخوص، أحست بنشوة وخيل إليها أن القبو يتسع حتى أصبح فضاء لا متناهيا، قالت لنفسها: لقد نبتت لي أجنحة).

ولأن ثقل الصندوق يتناسب تناسبا عكسيا مع منسوب الماء المنبئ عن خاتمة الشخصية وانسجاما مع عنونة القصة (تطلع) فان حركة متصادمة عنيفة يحدسها القارئ بين الماء الرامز لبطش الآخر البليد والساعي لالغاء (الأنا) وبين الصندوق الرامز للثقافة والمعرفة والتطلع لمشروع باتجاه الضياء وفي جو متوتر باح به السرد القصصي وكثفته خاتمة النص اذ يرد:

«ارتفع منسوب الماء، غطى الجذع كله وأخذ جسدها يغوص ويغوص)- طفح وجه أبيها أمام عينيها، ذلك الوجه دائم التجهم والكلمات الجافة تقذفها شفتاه كأنها نوى متعفنة.. والأم القابعة دوما باستسلام وارتخاء أبله.. وقفز صدى صوت من احدى الليالي الى أذنيها، كان خوار بقرة او عماء كلبة جريحة أو مواء قطة مستسلمة، أو كان عبارة عن نشيج مكتوم، فقد أختلط عليها تمييزه، وأرادت حينها ان تفتح عينيها ولكن داهمها شعور بوهيمي خجل أحجمها عن فعل ذلك. وفي الليلة التي تليها كانت تنام مع جدتها- (ارتفع منسوب المياه وصوت شلالات الساقية تحول الى هدير صاخب ينبعث منه همس لأصوات تتآمر وأصابع تمتد نحوها خفية. وعندما أصاخت السمع كان تهديدا وعزما بالزواج من ابن خالتها. تمثلت أمامها كفها كعصفور ميت في راحتيه ووجهه المتجهم يتداخل مع وجه الأب.. ولكن هي لم تكن تقبع أمامه مستسلمة، كانت تقبع في احدى زوايا القبو تحاول حمل صندوق كتب والطلوع به إلى الأعلى. - (منسوب المياه يرتفع ويرتفع حتى غامت الصور جميعا وطفا الجسد المنتفخ الى الأعلى وأخذت تجرفه المياه».

وحين ننظر في البنية الترميزية لهذا النسيج السردي نرى اسقاطات جزئية رفدت الإسقاط الأساس في اللوحة

القصصية فظهرت (الأنا) المهمشة وبوحها النازف رديفا لـ(خوار بقرة، عواء كلبة جريحة، مواء قطة مستسلمة) وهي صور معتمة تمهد لخاتمة الحدث.

وفي نمط القصة القصيرة جدا التي استوعبت قصة (اخضلال) نلمس أقصى الاسقاط والترميز لعناصر القصة كافة إذ نقرأ:

«مخضلة بالشاي كانت الملعقة ترقص وسط الفنجان.. بعد أن ذاب السكر مسجاة كانت على الطبق باهمال».

تنزاح الألفاظ (ملعقة)، (وسط الفنجان)، (ذوبان السكر)، (الطبق) من مضمارها الدلالي المألوف لتشئ بايحاءات جديدة، يحدس أفق التلقي خصوصية هذه التحولات في النسيج السردي وبقرائن انزياحية تؤشر طبيعة تلك الانخطافات الترميزية فالمخيال الاستعاري يهب المحمول اللفظي (الملعقة) (المستعار له) ملامح انسانية تجعلها تتحرك على مساحة النص بوصفها شخصية قصصية تمنحها القرائن الاستعارية (مخضلة+ ترقص) و(مسجاة) كينونة انثوية تحيل الى سلطة الآخر الجاحد لعطاءاتها والذي غيبته المخيلة السردية فبقي خارج النص كما ان تلك القرائن تمور بحركة متصادمة تنبثق من ثنائيات متوالية هي (الحياة/ الموت)، (الفرح/ الحزن)، (الحضور/ التغييب)، (الحركة/ السكون) و... الخ وهي ثنائيات تفجر في أفق التلقي مدا زمنيا يستوعب رحلة عمر قصيرة نسبيا- تحيل آفاقها المكتنزة بالعطاء إلى أكثر من حالة إنسانية- تبدأ فيها (الأنا) متفاعلة مع الآخر ومتعاشقة مع همومه منغمرة في نشوة العطاء بيد أن الآخر سرعان ما يشيح بوجهه عنها ويهمشها بقسوة لا تتناسب مع حجم عطائها وانسانية دورها. وحسب السياق القصصي يبلور (وسط الفنجان) و(الطبق) تبئيرا مكانيا متضادا فالأول يوحي بالمكان الخصب المحبب، ويشي الآخر بالمكان المجدب المعادي. ويلف حدث القصة المتأرجح بين أقصى العطاء وأقصى الالغاء فضاء زمنيا طريفا يستقي من دور بطلة القصة الذي ينتهي بذوبان السكر المنبئ عن انتهازية الآخر ولا إنسانيته.

وبعد ، فان مجموعة (لأنها) للقاصة اليمنية هدى العطاس قد استطاعت أن تخلق من البيئة وعناصرها المتنوعة معادلا فنيا يضيء ملامح شخصياتها ويعلن عن نموها وتفاعلها مع السياق القصصي، وقد تفننت مخيلة القاصة في تشكيل رموزها المكتنزة بالإيحاء فجاءت على شكل جمادات مثل (نقش الماموث) و(الصندوق) و(السيل) و(الملعقة) و(الجرة) و(البحر) و(الشمس)، و(الشفق) و... أو كائنات حية غير عاقلة مثل (الشجرة)، (العصفور)، و(البومة) و(الحمار) و(الحمام) و(الدجاجة)، و(القطة)، و(السمكة) وهو تباين يفضح مهارة الفضاء السردي في إسقاط احساسات شخوصه وأفكار أبطاله ورؤاهم على هذه الرموز وفي سياقات مقنعة بحيث شكلت عالما قصصيا خاصا مترعا بالإيحاء ونائيا- وبوعي ومكابدة جمالية- عن المباشرة والرتابة السردية ومنعتقا عن تكرار تجارب الآخرين، فكانت المجموعة القصصية متميزة بلغتها الشعرية وبأسلوب معالجتها للهم الانساني عامة والهم الأنثوي على وجه الخصوص.

الهوامش

* هدى العطاس، لأنها، قصص قصيرة، مؤسسة عفيف الثقافية، صنعاء ٢٠٠١م.

١ – حازت المجموعة القصصية قيد الدراسة على جائزة إبداعات المرأة في الأدب، أندية الفتيات، الشارقة ٢٠٠٠م، كما حازت مجموعة (هكذا حدث في بلاد الناسم) للقاصة أروى عبده عثمان، على جائزة الإبداع، دائرة الثقافة والفنون، الشارقة ٢٠٠١م، وحازت مجموعة (زفرة ياسمين) للقاصة نادية كوكباني على جائزة سعاد الصباح، الكويت ٢٠٠١م.

٢ – د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للابداع العربي، دار المعارف، ط٣، القاهرة ١٩٦٩م، ص٢٠٣.

٣ – نفسه، ص٢٠٧.

٤ – د. وجدان عبدالاله الصائغ، الصورة البيانية في النص النسائي الاماراتي، الهيئة المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٩م، ص١٥٠.

٥ – هدى العطاس، ص٢٤– ٢٥.

٦ – هدى العطاس، ص٥٦– ٥٧.

٧– نفسه، ص١٢، ١٤.

٨– نفسه، ص٥٨.

٩– نفسه، ص٤٦– ٥٠.

١٠– مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤م، ص٣٢٠.

ترجمات الأعمال الكبرى

مــرام المصـــري ★

- ١ -

بمناسبة صدور ترجمة جديدة لـ(لوليتا) (x) LOLITA للكاتب الروسي «فلاديمير نابوكوف» ترجمة «موريس كوتوريه» التي طرحت مؤخرا في المكتبات الفرنسية: يتساءل المثقفون في مجلة «الفيجارو» الفرنسية عن ضرورة هذه الترجمة. هل هي ضرورية أم انها كمثل الكثير من الظواهر.. متأثرة بالموضة.

(لوليتا/ ضوء حياتي، نار كبدي، خطيئتي، روحي، لو، لي- تا، رأس اللسان يصنع ثلاث ضربات على طول سقف الفم وعند الثالثة يصطدم بالأسنان.. لو.. لي.. تا تقريبا كل شيء هنا في هذه الفقرة.

هذه القصيدة النثرية بلغة مزهرة مزدهرة.. متلاحقة وموسيقية، مرنة ولامعة تحت طلاء عباراتها المفرحة تخبأ وراءها كتاب قاس وجميل.

لنذهب في رحلة، لنأخذ المحيط، أكواعنا مستندة على سوار باخرة نابوكوف

عرفت لوليتا (نبضة) تحت شكل وصف نثري حميمي ساحر Lenchanteur التي كتبت في نهاية عام ١٩٣٩ في فرنسا وكان آخر نص في اللغة الروسية لنابوكوف.

أما الرواية فقد انتهت في نهاية ١٩٥٥ وقد لاقت رفضا من اربع دور للنشر في أمريكا وأخيرا نشرت في فرنسا في دار اسمها (اولمبيا برس) رئيسها موريس جيروداس .GIRODLAS

إلا أن السفارة الداخلية في عام ١٩٥٦ أصدرت بيانا بمنعها ثم تراجعت عنه في عام ١٩٥٨ أي سمح بنشرها وها هي تصدر في امريكا وتصبح أفضل مبيعات BEST SELLER بعد رواية (ذهب مع الريح).

هذا الكتاب الذي أحدث هذه الضجة في القرن العشرين يتساوى في خصائله الأسلوبية وموضوعه الشائك مع كتاب «مدام بوفاري».

أبعد من القصة التي نستطيع ان نختصرها بغباء إلى «رجل في الأربعين من عمره يقع في حب فتاة مراهقة) انه كما يقول الكاتب نفسه: «تراجيديا ولا أثر للغواية الايروتيكية كما لا أثر للأخلاقيات أو أنه عمل (تصوري) يدعو إلى وفرة جمالية لمعرفة مشاعر الكائن في مكان ما وفي طريقة أخرى للوجود حيث ينشأ الفن في حدود العادي والمألوف).

الفقرة الأولى لرواية نابوكوف مشهورة جدا كشهرة مقدمة كتاب (أنا كارنينا تولوستوي) او (أوليس/ جيمس جويس) الترجمة التي ذكرت هي للمترجم «كاهان» الأخر الصغير لموريس جيودياس التي طبعت في دار نشر «جاليمار» عام ١٩٥٩.

«نابوكوف» الذي كان كثير الدقة- وهذا اقل ما يمكن أن يقال عنه- قد تابع بشكل قريب خطوة خطوة ترجمة هذا المشروع الضخم. لكن عندما خرج الكتاب في أمريكا وأخذ ذلك النجاح العظيم فقد اهتمامه بالترجمة الفرنسية- طبعا تستطيع فهمه.

ولكن في رسالة كتبها نابوكوف إلى موريس جيروديـاس مؤرخة في ١٤ مايو ١٩٧٥ نجد تعديل الترجمة التي قام بها «كاهان» على سبيل المثال: (كابلين) لم تكن مطلقا القبعة التي أتخيلها وهذا هو أقل الأخطاء فداحة.

في نفس الرسالة يضيف في صفحة ٢٣، لم يفهم المترجم بأني ألمح الى أنابل لي عند «إدجار الن بو»: «لا يوجد تاج من شوك ص٢٤ البطاقة البريدية خطأ (في الطريق المقعر متوجة ابدانها بمسورة) وهذا هنالك ٣ صفحات على هذا المنوال وبناء على ذلك يجب إعادة القراءة لمحو هذا الخطأ وإعطاء النص حجمه الأصلي.

مضت ٤٠ سنة بين ترجمة كاهان وترجمة «موريس كوتوريه».

★ كاتبة ،ومترجمة من سوريا مقيمة في باريس.

ولكن من هو موريس كوتوريه؟
أستاذ في الأدب الانجليزي والأمريكي في جامعة «نيس» في فرنسا ورئيس لا بل الرأس المحرك لدار نشر (بلياد) ترجم (دافيد بوج) والباهر لنابوكوف وهجم على لوليتا مع معاونيه اللغويين وأفضل الكتاب ما أعطى الفقرة الأولى ما يلي: (لوليتا نور حياتي، نار كبدي، خطيئتي، روحي لو ليي تي- تا يمشي رأس اللسان ثلاث خطوات على سقف الفم ليدق بعد الثلاثة على الأسنان، لو- ليي- تا) ال ليي مهمة جدا لمعنى النص، ففي النص الأصلي LO-LEE يوجد شدة على الحرف الثاني، يفسر نابوكوف ذلك بقوله: «أول حرف يجب أن يكون مثل لولييتو، اللام مائلة وحساسة و«ليي» ليست حادة، حتى انه يذهب بالقول إلى ان الأسبان والايطاليين قادرون على لفظها ونطقها بهذه الرشاقة وهذا الإحساس ونفهم بأن الكتاب قديم مليء بالترجمة السطحية وهذا ما يعطيه شرعية الترجمة إعادة ترجمته.
في مقالة عن نابوكوف تحت عنوان (نابوكوف وسلطوية الكاتب) يعرض «موريس كوتوريه» المشاكل التي واجهها في نص «تابوكوف».
(ان ترجمة نابوكوف إلى اللغة الفرنسية ليست بهذه السهولة المتصورة وأنا بنفسي قد واجهتها وخبرتها، فهنالك نصوص عوملت بشكل أسوأ من غيرها بشكل عام ورواية لوليتا بشكل خاص. فالنص عند نابوكوف مكثف وضيق بأصداء عديدة حيث يتوجب على المترجم ان يكون قارئا جيدا دقيقا ومنتبها، كما يتوجب عليه أن يلم بثلاث لغات تلك التي يلم بها نابوكوف وهي الروسية والفرنسية والانجليزية لفهم المراجع والتركيبة اللغوية للكلمات التي يستخدمها.
الأمثل إذن كما يقول هو عن نفسه بترجمة اوجين اوفيجين (وضع الترجمة والنص الأصلي في الصفحة المقابلة ولكن هذا يجعل من الكتاب سميك) في الوقت نفسه لابد وأن القارئ سيندم على هذه الجملة المأخوذة من النص الأول للترجمة بشكل أولي بالطريقة التالية (الأسلوب التصويري دليل على قاتل متمكن) جملة رائعة، مباشرة، حادة للأسف أصبحت الترجمة الجديدة كالآتي:
(باستطاعتكم إعطاء ثقتكم لقاتل لكي تحصلون على نثر مقطر) جملة ثقيلة ربما؟
نعم نحن القراء الفرنسيين لـ(لوليتا) بالترجمة الأولية لدينا الكتاب بصفحات متآكلة وسيصبح من الآن فصاعدا مهجورا على رف المكتبة كما تهجر سيارة قديمة مليئة بالذكريات في مقبرة السيارات، كنا قد اعتدنا على مقاعدها العتيقة المريحة ذات الجلد المهترئ المحفوف وهكذا كانت ترجمة «كاهان».
أما اليوم فلدينا سيارة فخمة مع سائقها (موريس كتورية) فدعوه يقودنا (الى أبعد من الصنوبر) لنكتشف علام كبيرا آخر لنابوكوف الماهر.. لو - ليي- تا Lo-LI-TA.
بمناسبة الترجمة الجديدة لـ(لوليتا)، لفلاديمير نابكوف، طرح السؤال: فيما اذا كانت الترجمة خاضعة لتأثير الموضة.. فكل الترجمات لها صيغة العصر الذي ترجمت فيه.

الخيانة المخلصة أو الإخلاص الخائن

هناك أسئلة أدبية عسيرة لا يوجد لها أجوبة منذ زمن طويل. منذ أن بدأنا نترجم النصوص، لم نصل لحالة مرضية.. ما هي أفضل ترجمة؟.. هل هي تلك التي تقبض على روح العمل وتبنيه، مع حرية التصرف بالمعنى الأدبي، كما فعل أميوت (Amyot) مع بوتارك (Butarque) ومع لونج (Longus)، وبودلير (Boudlair) ومالارميه مع ادجار آلان بو..
أو تلك الترجمة التي تعامل النص بشكل جدي وقريب وبطريقة مدرسية كتلميذ دؤوب؟.. انه من الصعب أن نستحوذ على رأي صارم وحاد بشأن هذه المسألة العويصة، فالأدب- والترجمة جزء منه- هو فن لكل التطبيقات، مثله مثل الفن العسكري حسب نابليون. وهكذا نجد أنفسنا مفضلين خيانة (أميوت) و(بودلير) على عمل تمييع الألوان الذي طبقته السيدة (داسيه) على الألياذة والأوديسة من أجل اخلائها من عنفها ومن حسيتها.
بأحسن النيات، وضعت هذه المرأة الفاضلة العفيفة، السخافة والميوعة في لغة الحديد والنار.. لغة هوميروس.
ذاب ملح الأتيك (Attique) تحت مياه الجرن المقدس، مما جعل نص هوميروس بهذه الطريقة العقيمة، أشبه بالقصصية الأدبية العاطفية، مثله مثل (روميو وجولييت)، عندما تبنتها السينما من قبل زيجرلي (Zejjerelli). لقد أخضعت مسرحية شكسبير لتحولات وتغيرات جعلا منها شاحبة ولائقة للقصص المصورة.
بالطبع هناك حكم مسبق لصالح الترجمة من قبل كبار الكتاب:
جيد (Gide) مترجم كونارد

جيونو (Giono) مترجم ميلفيل (Melville)
جان دوتور مترجم موهرت (Mohrt)
لقد أعطى هؤلاء الكتاب ترجمة ممتازة لأمثالهم من الأدباء الانجلين، ولكن هنا أيضا يجب أن نأخذ النصوص بشكل منفرد، أي كل نص على حدة فمهما بلغ اعجابنا بالكاتب جيونو، نفضل الترجمة الجيدة القديمة الخاطئة- بشكل مقصود- تلك التي سبقت ترجمة كاتب (من أجل تحية ملفيل).
يقال ان رواية زفيج (Zweig) المترجمة من قبل الفير هيلا (Alvir Hella)، أو أركان الحكمة السبعة، لـ ت.اتش.لورنس، او رواية كونار، هي أعمال مليئة بالأخطاء والفجوات، ويجب إعادة ترجمتها بأي ثمن. أليس هذا هما سطحي للغاية؟.. اذ ان هذه الكتب قد سلمت لقرائها وكانت مليئة بالنار والحياة، فما هم ان تسربت بعض الأخطاء إليها؟
يوجد في بعض الأحيان ادعاء وغرور غير واع في الترجمة البالغة الدقة.
في مقدمة بوريس دو شولزر (Boris De Scholzer) في ترجمته للتحفة الأدبية التي هي الحرب والسلام، قال باختصار: بأنه حسّن أسلوب الكاتب الروسي، فقد كانت لغته في بعض المقاطع ركيكة، ولكنه يصر بالاعتراف على انه لم يستطع ان يظهر الموهبة التي هي منشأ تلك الكتابة الشيطانية.
الترجمة مثل أفكارنا، لا تستطيع الهرب مما هو دارج، أي الموضة (كلاسيكية- رومانتيكية- رمزية)، كل منهم كانت له فكرته عن الترجمة الجيدة، تلك التي تشبه على الأكثر طريقة تفكيرهم وكتابتهم، وهذا عليه أن يجعلنا أكثر تواضعا، فكل حقبة تفتخر ظانة انها تملك مفتاح الحقيقة، وحقبتنا طبعا لا تختلف.
كنا في الماضي نقرأ (البحث عن الزمن المفقود)، وبدون أن نقرأ الهوامش والتفسيرات الموجودة في أسفل صفحات الكتاب، اليوم سنعتقد بأنه كتاب غير مشرف لنقصانه منها.
صحيح، في الماضي، لابد أننا كنا بسطاء الطوية والفهم، وفي الكتاب كنا لا نبحث عن أكثر من المتعة.

- ٢ -

اميرتو كر ورقاص ساعة فوكو

ضمن اطار مؤتمرات رولاند بارت - التي جرت في جامعة جيسيو في باريس طرح الباحث في أصل اللغة والروائي الايطالي اميرتو اكر نظرية جديدة حول الترجمة مأخوذة من تجربته الشخصية كروائي مترجم ومترجم.
(علنا نفهم بان الترجمة هي النشاط الذي ينقل النص من لغته الطبيعية- الأصلية الى لغة أخرى بتلك الطريقة التي نسميه بها (النص- الهدف) له نفس معنى (النص- المرجع)، من اجل تعريف الترجمة الجيدة والمقنعة نقول:
بأنها التي تنتج نصا معادلا أو موازيا للنص الأصلي، ولكن لتحديد كلمة مواز- مساو نقول غالبا بأنه ما تبقى على قيد الحياة من الترجمة المرضية- المقنعة وهكذا وكأننا ندور في حلقة مغلقة.
كما انه باستطاعتنا الجزم بأن أهمية الترجمة تنبع من التأويل- التعليل.
الترجمة لا تنشأ بين لغتين بل بين نصين فإذا كان النص حكائيا- قصصيا- يعتمد على حدث ما فعلى الترجمة ان تضع اصبعها على نفس الحدث الموجود في النص الأصلي.. مثلا:
إذا كان جوليان في الأحمر والأسود قد أطلق رصاصتين من مسدسه على السيدة رينال ولم يصبها الا في الطلقة الثانية فعلى كل الترجمات بكل اللغات ان تذكر بانه قد أطلق طلقتين وليس طلقة واحدة وإلا فكيف للقارئ ان يتساءل - كما يفعل الواقعيون عن مصير الطلقة الشيطانية الأولى؟!
ومع هذا كنت قد سمحت لمترجمي بتغير المعتمد عليه أو المرجع في رقاص ساعة فوكو حاولت إظهار عجز أحد شخصياتي للنظر إلى العالم خارج إطار العبارات الأدبية.
في أحد الفصول يوجد نص وصفي لمنظر طبيعي قيل من قبل هذه الشخصية يستخدم فيه جملة شهيرة في الأدب الايطالي كمرجع ولكنها مجهولة عند القارئ الفرنسي الذي لن يستطيع أن يفهم ما هو مقصود منها- فطلبت من مترجمي أن يحذفها نهائيا أي ان يمحو بشكل تام النص- الأصل ووضع بدلا منه جملة لمارتين Lamartin كمرجع بحيث تصبح الاشارات والتلميحات الأدبية مفهومة للقارئ الفرنسي.
صحيح أن هذه الترجمة خائنة تماما ولكنها تخدم وبشكل كامل ما أريد أن أقوله، وإذا كانت الترجمة صحيحة مئة بالمئة لأصبح ما أريد قوله غامضا.
وهكذا من خلال ترجمة غير مخلصة يستطيع المترجم أن يوحي بالمعنى والبعد الأدبي للنص الأصلي.

× مترجمة عن نص: جان ماري روار، من الأكاديمية الفرنسية.

صدور كتاب نزوى «بهو الشمس»

ابراهيم المعمري

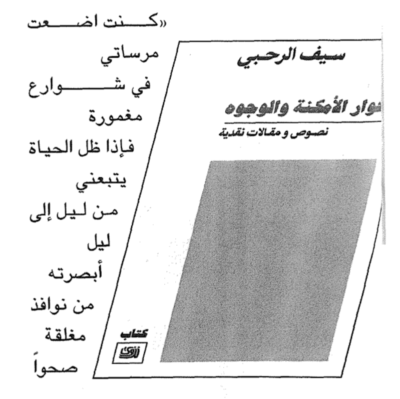
بهو الشمس

شعر

كتاب نزوى

** ضمن سلسلة اصدارات كتاب نزوى، صدر العدد الثاني من الكتاب تحت عنوان «بـهـو الشمس» وهـو المجموعة الشعرية الأولى للشاعر إبراهيم المعمري، حيث إن الاصدار الأول كان بعنوان حوار الأمكنة والـوجـوه (نصـوص ومقـالات نـقـديـة) للشاعر سيف الرحبي.

تـنـاول ديـوان «بـهـو الشمس» قصـائـد تراوحت بين المقاطع القصيرة والقصائد الطويلة والتي استرسل عبرها الشاعر في مخيلته الشعرية.



«كـنت اضـعـت
مرساتي
في شـوارع
مغمورة
فإذا ظل الحياة
يتبعني
من لـيل إلى
ليل
أبصرته
من نوافذ
مغلقة
صحواً
عابراً حتى الجنون».

كما نـود أن نـذكـر بأن الإصدار القـادم سـوف يـكـون دراسـة في الاسـتـعـارة المفـهـوميـة للبـاحث عبدالله الحراصي الاكـاديمي بـجـامـعـة السلطان قـابوس وسيكون هنـاك إصدار آخر للباحث محمد المحروقي الأكـاديمي بـجـامـعـة السلطان قـابـوس (مـغـامـرات عُـمـاني في أدغـال أفريقيا) وهـو عبارة عن ترجمة السيرة الـذاتيـة لحميد بن محمد المرجبي، كما سـتـتـضـمـن سلسلة الإصدارات الشعرية ديـوانـا شـعـريـا للشـاعر طـالب المعمري بعنوان «حياة متفرقة» وأسماء أخرى.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفني
محمد عبد الحليم زمراوي

ملاحـــظة :
نتوجه الى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم في حالة إرسالها بالبريد الالكتروني (E.mail) يكون على العنوان الجديد وهو:
nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني السابق
nizwamagazine@yahoo.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣ ، ٦٩٩٤٦٧ ، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

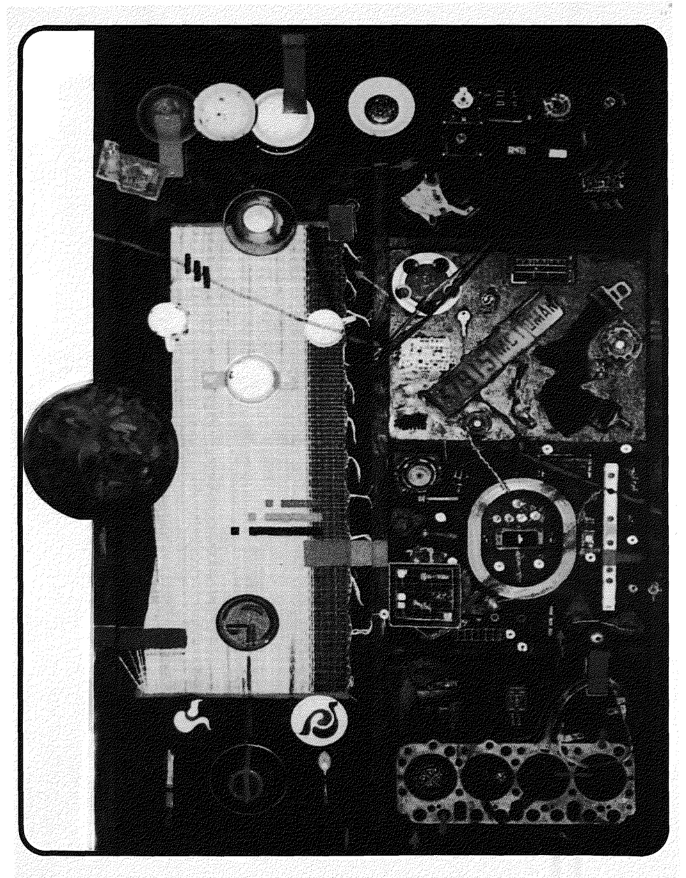
Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويمكن إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

♦ ♦ ♦

العـــدد التاسع والعشـــرون
يناير ٢٠٠٢م شـــوال ١٤٢٢هـ



▲ اللوحة للفنان: جمعة الحارثي، سلطنة عمان.

الغلاف الأخير: اللوحة للفنان: عبدالله الحنيني، سلطنة عمان. ◄



عبدالله بن علي العليان، سامر أبوهواش، نوري الجراح، عبدالله الحراصي، فريد الزاهي، عمر مهيبل، عزالدين المناصرة، عبدالرحيم مؤدن، محمد الصالح العياري، أكرم قطريب، صلاح سرميني، زياد عبدالله، أسامة الديناصوري، حاكم العقرباوي، نبيل منصر، علي المخمري، زهران القاسمي، غازي الذيبة، علي الرواحي، عوض اللويهي، علي الفرج، محمد الماجد، عبدالله البلوشي، نويل عبدالأحد، هدى حسين، يحيى الناعبي، محمد حلمي الريشة، سالمة صالح، خالد النجار، حسن ناصر، عزيز الحاكم، عبدالكريم جويطي، محمد بوجبيري، عبدالصمد حسن، لؤي حمزة عباس، سالم العبد، زوينة خلفان، الخطاب المزروعي، عبدالعزيز الفارسي، جوخة الحارثي، حمد الفقيه، بشير المفتي، خزعل الماجدي، سمير عبدالرحمن، يوسف القعيد، مصطفى الكيلاني، وجدان عبدالاله، مرام المصري.
نزوى
NIZWA
مجلة فصلية ثقافية